
3 1761 04250 9448

MOLIÈRE

EN

ANGLETERRE

1660-1670

PAR

J. E. GILLET
DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES



PARIS
Librairie Ancienne HONORÉ CHAMPION, Éditeur
5, Quai Malaquais, 5

1913

MOLIÈRE EN ANGLETERRE

1660-1670

MOLIÈRE

EN

ANGLETERRE

1660-1670

PAR

J. E. GILLET

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES



PARIS

Librairie Ancienne HONORÉ CHAMPION, Éditeur

5, Quai Malaquais, 5

1913

Extrait des *Mémoires* publiés par la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Deuxième série, collection in-8°, t. IX, 1913.

HAYEZ, Imprimeur de l'Académie royale de Belgique

A mon oncle Gérard.

INTRODUCTION

Je me propose d'étudier, dans ce travail, l'influence de Molière en Angleterre de 1660 à 1670. C'est donc sur les toutes premières années que j'ai commencé par fixer mon attention. Il eût été facile d'aligner une série de chapitres sur Molière et Dryden, Molière et Wycherley, Molière et Congreve, Molière et Sheridan; mais cette façon de procéder, spécieuse et commode, eût abouti à des résultats faux. En effet, la théorie des *hommes représentatifs* n'est pas applicable à tous les cas. Qu'il y ait des hommes et des œuvres exprimant ce qu'il y a de plus grand dans telle ou telle branche de l'activité humaine, je veux en croire Emerson. Mais, que l'on puisse retrouver dans la vie et l'œuvre de ces quelques hommes toutes les époques de l'histoire littéraire, par exemple, je ne puis l'admettre. Je crois même qu'aucune façon d'écrire l'histoire ne produit de résultats plus douteux que celle qui consiste à juxtaposer une série d'études sur des personnalités dominantes. La vie littéraire, en effet, comme la vie en général, est terne dans son aspect, et l'on ne peut vraiment suivre l'évolution d'une littérature qu'en des travaux objectifs, accordant à *tous* les faits et à *toutes* les personnalités la part qui leur revient dans un ensemble déterminé (1).

C'est un travail de ce genre que j'ai voulu faire. Ce n'est donc pas une suite de morceaux de bravoure que je présente ici. J'ai étudié Molière autrement que dans ses rapports avec les astres de

---

(1) M. Saintsbury fut l'un des premiers à s'apercevoir de l'importance des « poetae minores », « those minor writers who give the key of a literature much more surely than the greater ones ». (*A History of Criticism... in Europe*, III, p. 442.)

la scène anglaise. Sans négliger ceux-ci, je me suis occupé aussi des humbles travailleurs : acteurs obscurs, traducteurs miséreux, dont le labeur ignoré a préparé la voie à Dryden et à ses successeurs. C'est que, si les auteurs comiques anglais ont tous plus ou moins imité Molière d'une manière directe, ils ont pu, tout aussi bien, étudier sur le vif, dans les théâtres de Londres et de Dublin, les adaptations primitives tentées par Flecknoe, Caryll, Betterton, Medbourne et d'autres dramaturges aujourd'hui ignorés. Quelle que soit leur infériorité littéraire, ces adaptations constituent des intermédiaires essentiels, au point de vue historique, entre le génie de Molière et la floraison de la comédie anglaise au XVIII[e] siècle. C'est à l'aide de ces traductions, souvent gauches, que les acteurs d'Outre-Manche ont créé à nouveau et transplanté dans le terroir britannique les types immortels de Tartufe et d'Harpagon. Rarement ces adaptations furent des améliorations; bien au contraire. Mais, pour saisir le fil de la continuité historique, il fallait s'arrêter à ces débuts modestes avec une attention minutieuse, ne négliger aucun détail de bibliographie ou d'histoire théâtrale, en un mot, refaire par ordre chronologique et avec une méthode patiente le travail sommairement tenté, il y a une vingtaine d'années, par Henri van Laun, dans le *Moliériste*.

La période qui fait l'objet de mon étude s'étend de 1660 à 1670 et comprend principalement les noms de Davenant, Etheredge, Dryden et Shadwell. Cette *période d'importation* précède et prépare la *période d'assimilation* dont la première comédie de Wycherley (1671) marque le début. Je me suis attaché à traiter l'époque des origines avec une patience et une prudence spéciales. En fausser l'impression risquait de rendre inintelligible toute l'évolution subséquente. Aussi ne me suis-je servi, autant que possible, que de renseignements puisés aux sources mêmes. La tâche me fut considérablement facilitée grâce aux admirables instruments de recherche dont dispose le British Museum. Voici donc un travail assez sec, mais, je l'espère, précis et complet et vide d'hypothèses risquées et d'amplifica-

tions. Chaque pièce y est étudiée avec le détail d'une monographie, mais au seul point de vue de l'influence de Molière. L'importance de chacune y est déterminée aussi exactement que possible, non pas seulement celle que nos contemporains pourraient y attacher, mais celle que leur attribua leur époque même et que les représentations, les éditions et les opinions de la critique contemporaine nous ont permis de mesurer.

J'ai donc cherché à réunir des informations documentaires : dates, chiffres, noms propres et citations, pouvant montrer quand et comment les œuvres de Molière ont débuté sur la scène anglaise, quels aspects nouveaux elles ont revêtus en passant la Manche, quel accueil elles ont reçu... En un mot, j'ai voulu reconstituer l'acte de naturalisation de Tartufe et d'Alceste sur le sol britannique.

Ce n'est pas là une méthode que l'on s'attendrait à voir appliquée dans un travail de ce genre. Mais, d'abord, sa sévérité même m'attirait. Quelle meilleure réponse à la méfiance qui accueille trop souvent, surtout en Angleterre, les études de littérature comparée, qu'un travail indemne de généralisations hasardées et nourri de petits faits significatifs comme les aimait Taine? Ensuite, cette méthode s'imposait pour la période traitée. Il fallait étudier Molière en Angleterre avant d'étudier l'Angleterre sous l'influence de Molière. Tel ouvrage récent (1) ne considère le problème que sous une seule face. L'auteur se demande : *Qu'est devenue la comédie anglaise sous l'influence de Molière ?* Il est une autre question qu'il faut envisager avant celle-là : *Qu'est devenue l'œuvre de Molière avant d'être absorbée par l'Angleterre?* C'est-à-dire : *Quel fut le procédé d'importation ?* Avant de modifier sérieusement la comédie anglaise, Molière a été modifié par elle jusqu'à ce qu'il fût devenu assimilable. Vers 1670, une tradition a déjà pris naissance. Les plagiaires des dix premières années forment une école, un ensemble cohé-

(1) Le livre de M. D. H. Miles dont je parlerai plus loin.

rent. Ils s'influencent déjà l'un l'autre. On retrouve des traces de pièces d'Etheredge dans celles de Sedley; de pièces de Caryll dans celles de Shadwell. Après 1670, à commencer par la première comédie de Wycherley, des adaptateurs toujours plus nombreux pilleront Molière en suivant le choix et en répétant les modifications apportées par Etheredge, Dryden et Shadwell. Une fois les tendances de ce choix et de ces modifications reconnues, grâce à des observations minutieuses, on pourra — mais alors seulement — suivre l'influence de Molière, naturalisé Anglais, sur la comédie anglaise. Le problème alors change de face. L'influence, au lieu de venir du dehors, vient désormais en grande partie du dedans. Mais, dans les deux cas, me semble-t-il, le problème doit être traité *a posteriori*. Dans la préface de son deuxième volume d'*Essais* (1), M. Ch. Saroléa envisage les moyens d'arriver à le résoudre. Il en suggère deux. Mais je n'en crois pratiquable qu'un seul; je crois l'autre, en tout cas, extrêmement dangereux. Le moyen qui consiste à s'appuyer sur une définition du caractère national des deux peuples pour en *déduire* la nature et la profondeur de l'influence exercée ou subie, je l'estime impratiquable, faute d'une pareille définition. Il en est, je sais bien, mais de très vagues. Et d'ailleurs, tant que nous n'aurons pas établi les faits matériels d'emprunts avec toute la rigueur possible, toute *déduction* sera prématurée. Commençons donc par faire appel au labeur exact et patient et par produire une histoire de l'influence de Molière en Angleterre, *empirique* dans sa méthode et permettant d'*induire* de l'examen des faits les lois qui les expliquent.

Quant au but final que poursuit l'étude des rapports de Molière avec l'étranger, il est encore bien lointain. Mais chaque contribution l'atteint partiellement. Chaque dissertation nouvelle,

---

(1) *Essais de littérature et de politique*. Bruxelles-Londres, 1906. Lire aussi dans ce volume un essai pénétrant sur *Le caractère anglais et le caractère français. Détermination qualitative et quantitative des influences réciproques entre la France et l'Angleterre.*

chaque article nouveau fait un peu mieux comprendre Molière; jette un peu plus de lumière sur les caractères français et anglais en faisant ressortir les différences qui les séparent; nous rapproche du moment où l'on pourra, en vue d'une histoire des idées au XVII[e] siècle, déterminer la dette de Molière envers ses prédécesseurs comme son crédit auprès de ses successeurs, en un mot, fixer le *bilan* de son œuvre dans la culture européenne.

Après avoir étudié Molière dans le texte de MM. Despois et Mesnard, il fallait se familiariser avec la littérature moliéresque. Il serait superflu d'en donner la nomenclature. Tout au plus pourrait-on mentionner les publications récentes de MM. Karl Mantzius (1), Eug. Rigal (2), Abel Lefranc (3), F. T. Marzials (4), H. C. Chatfield Taylor (5), G. Lafenestre (6), Max-J. Wolff (7), E. Wechssler (8), Brander Matthews (9) et Donnay (10).

Il n'est pas inutile de situer cette étude parmi les travaux similaires. Je ne cite que les études d'ensemble parues séparément. MM. Ehrhard et Wohlfeil se sont occupés de l'influence de Molière en Allemagne (11). M. Toldo s'est consacré à l'Italie (12). M. Kielski a étudié l'influence de Molière sur le développement

---

(1) *Molieretiden.* Köbenhavn, 1904. Traduit en français par M. Pellisson : *Molière, les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, Paris, 1908. Cf. *Revue de Belgique,* septembre 1909. — Traduit en anglais par M[lle] Louise von Cossel, ce volume fait maintenant partie d'une *History of Theatrical art*, par M. Mantzius. Londres, 1903..., en cours de publication.

(2) *Molière.* Paris, 1908, 2 vol. Cf. *Rev. d'hist. litt. de la France*, avril-juin 1909, pp. 399-400.

(3) *Rev. des cours et conférences.* 1906-1908.

(4) *Molière.* (Collection *Great Writers*), 1906.

(5) *Molière, a Biography.* New York, 1906.

(6) *Molière.* Paris, 1909. (*Collection des grands écrivains français.*)

(7) *Molière, der Dichter und sein Werk.* München, 1910.

(8) *Molière als Philosoph.* Marburg, 1910.

(9) *Molière. His Life and Works.* London, 1910.

(10) *Molière.* Paris [1911].

(11) AUG. EHRHARD, *Les comédies de Molière en Allemagne.* Paris, 1888. — P. WOHLFEIL, *Die deutschen Molière-Uebersetzungen.* Progr. Frankfurt-a/M., 1904.

(12) PIETRO TOLDO, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie.* Turin, 1910.

de la comédie polonaise [1]. On voit qu'il reste encore beaucoup à faire. Dans des monographies, des articles, des chapitres de travaux plus généraux, le terrain a été exploré dans presque toutes les directions. M. van Loon a parlé des traductions de Molière en Hollande au XVIIe siècle [2]. MM. Cotarelo y Mori [3] et Vézinet [4] s'intéressent à Molière en Espagne. Pour d'autres études, je renvoie aux recueils bibliographiques de Betz et de Lanson. On y trouvera les titres d'études sur les rapports de Molière avec le Portugal (Sarran d'Allard), la Hongrie (Deutsch), la Russie (Achkinasi et de Blavières), la Pologne (Estreicher), la Finlande (W. S.) et le Danemark (Gourdault, Humberg, Laun, Legrelle).

En ce qui concerne l'Angleterre, il faut tenir compte du livre récent de M. Upham [5], qui a voulu embrasser d'un coup d'œil l'influence française en Angleterre avant 1660. Mais l'œuvre que M. Sidney Lee [6] vient de faire paraître montre bien que le sujet n'est pas épuisé. Il semble cependant préférable de s'en tenir encore aux études de moindre envergure [7]. Bon nombre sont à faire. On peut déjà citer, pour la période postérieure à 1660, le travail de M. Mulert sur Corneille [8], celui de Mlle Canfield sur Corneille et Racine [9], celui de M. Daniels

---

(1) B. Kielski, *O wplywie Moliera na rozwój komedyi polskiej*, 1907.

(2) H. E. van Loon, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de 17e eeuw*. s' Gravenhage, 1911.

(3) *Traductores Castellanos de Molière*, dans un volume de *Mélanges* offerts à M. Menendez y Pelayo. Madrid, 1899.

(4) *Molière, Florian et la littérature espagnole*, 1909.

(5) A. Horatio Upham, The French Influence in English Literature. New York. (*Columbia University Press*), 1908. Cf. *Anglia, Beiblatt*. 1909, pp. 234-240; *Rev. d'hist. litt. de la France*, oct.-déc. 1908.

(6) The French Renaissance in England. Oxford (*Clarendon Press*), 1910.

(7) Des études plus ambitieuses encore, comme celle de M. F. G. Tucker (*The foreign debt of English literature*, London 1907), peuvent être utiles, mais sont certainement prématurées.

(8) Pierre Corneille auf der englischen Bühne. (*Münchener Beiträge zur englischen und romanischen Philologie*, Hft. 18, 1900.)

(9) Dorothea F. Canfield, Corneille and Racine in England. (*Diss.* New York, 1904.)

sur Saint-Evremond ([1]) et celui de M. Churton Collins sur Voltaire, Montesquieu et Rousseau ([2]).

L'étude de Molière en Angleterre date de la fin du XVII[e] siècle. Gérard Langbaine ([3]), le premier, mentionna des emprunts faits à Molière par des auteurs anglais. En 1719, Giles Jacob en dressa une liste ([4]). Vers 1880, Henri van Laun publia, dans le *Moliériste* ([5]), un article sur Molière en Angleterre, qui a fait les frais de presque toutes les études subséquentes sur ce sujet. Les pages étincelantes de Taine sont aussi originales que fausses ; mais les observations pleines de bon sens de M. Ward, tel chapitre dans l'excellent ouvrage de M. Charlanne ou dans l'essai bibliographique de M. Harvey Jellie, s'appuient presque exclusivement sur l'article de M. van Laun. J'hésite à citer l'ouvrage de M. Mahrenholtz ([6]), qui contient un chapitre sur Molière à l'étranger. Ce livre fourmille d'erreurs. Quant aux études sur *Molière en Angleterre*, de M. Claas Humbert, qui depuis des années encombrent les recueils bibliographiques de leurs titres grotesques, ce sont des compilations sommaires d'opinions d'auteurs anglais modernes sur Molière. Une thèse de Rennes, par M. W. Mosely Kerby, examine l'influence de Molière en Angleterre de 1660 à 1715, en 121 pages petit in-8°. La lecture en est agréable. Mais, devant certains chapitres que je signalerai à l'occasion, on ne peut s'empêcher de mettre en doute la *connaissance de première main* que revendique l'auteur. Il est regrettable aussi que M. Kerby s'occupe tant de

---

([1]) W. M. Daniels, *Saint-Evremond en Angleterre.* Versailles, 1907.

([2]) John C. Collins, *Voltaire, Montesquieu and Rousseau in England.* London. 1908. — Les articles de M. G. Lambin, parus dans le *Bulletin du bibliophile* (15 sept.-15 oct., 15 déc. 1909; 15 janv. 1910) sur les rapports de Bossuet avec l'Angleterre constituent une étude très intéressante et assez complète.

([3]) Dans son *Account of the English Dramatick Poets.* Voir l'appendice bibliographique.

([4]) *Poetical Register*, pp. 292-295.

([5]) 1880, août, pp. 143 et suiv.; nov., pp. 235 et suiv.; 1881, janv., pp. 303 et suiv.; mai, pp. 52 et suiv.; août, pp. 137 et suiv.

([6]) *Molière 's Leben und Werke.* Heilbronn, 1881.

questions étrangères au sujet, telles que l'introduction d'actrices sur la scène ou l'emploi de décors par Davenant. Mais — et ceci est plus grave — l'auteur ne mentionne que sept sur douze des pièces que nous allons bientôt examiner et ne leur consacre en tout que seize pages. Il expédie en trente lignes la toute première traduction anglaise d'une pièce de Molière. D'ailleurs, le seul fait que l'auteur cite, parmi ses sources critiques, l'essai du romancier Kingsley, intitulé *Plays and Puritans* (Londres, 1889), suffirait à prouver que le travail n'est pas des plus scientifiques.

Enfin, dans un récent ouvrage, M. D. H. Miles étudie la période de 1660 à 1700. Il s'est imposé la tâche : *moins de déterminer des cas particuliers d'emprunts au maître français que d'étudier les traits saillants de son influence sur l'art et les conceptions de la période* [1]. Il a produit une étude brillante, originale, mais d'allure un peu vulgarisatrice. J'ai signalé, en rendant compte de l'ouvrage [2], en quoi le plan et la méthode de l'auteur me semblent donner prise à la critique, et combien il fallait regretter que M. Miles eût méconnu l'influence de Shadwell, le meilleur disciple de Ben Jonson. Il lui substitue Wycherley, qui appartient notoirement à un groupe autre que celui des *importateurs*. J'ai relevé les inexactitudes de l'ouvrage en même temps que j'en faisais ressortir les très réels mérites. J'espère pouvoir, dans les pages qui suivent, montrer combien les conclusions, évidemment bien plus générales, de M. Kerby et de M. Miles pourront être modifiées par une étude exacte et minutieuse des dix premières années.

---

(1) Préface.

(2) *Bulletin bibliographique et pédagogique du Musée belge*, 15 juin-15 juillet 1911 pp. 273-280.

MOLIÈRE EN ANGLETERRE

1660-1670

CHAPITRE PREMIER.

L'Angleterre vers 1660.

I. — *Caractères généraux.*

En 1660, la dynastie des Stuart rentrait en Angleterre. La guerre civile avait éclaté en 1642 et dès le 2 septembre de cette année, la main de Cromwell avait pesé lourdement sur le théâtre anglais. Las d'être traqués par les Puritains, certains acteurs vaguaient sur le continent. D'autres, restés en Angleterre, vivaient miséreux et sordides, guettant le hasard qui leur permettrait de tromper la vigilance des autorités ou de faire la collecte après la représentation privée de quelque « masque » dans la maison d'un grand seigneur. Après 1648, même ces ressources précaires s'évanouirent. L'un s'établit aubergiste, un autre se fit montreur de marionnettes ; la populace absorba le reste. En 1653, Cromwell fut protecteur. Cinq ans après, il transmit sa dignité à son fils Richard qui la trouva trop lourde et bientôt s'en déchargea. En 1660 enfin, le général Monk, occupant Londres avec son armée, tint le sort du pays entre ses mains. Il se

décida en faveur de la royauté. Quelques semaines plus tard, Charles II quittait la France et débarquait à Douvres.

Samuel Pepys, dans son journal, et Chappuzeau [1], dans son *Europe vivante*, ont décrit le retour de ce *joyeux monarque*. Mais aucun d'eux n'a vu que ce retour était une seconde conquête. Déjà avant la guerre civile, l'influence française, prenant le dessus sur l'influence italienne, avait communiqué à la littérature anglaise certains de ses caractères [2]. Nous savons que, tout en étant plus faible sur la scène que dans la poésie lyrique ou dans la philosophie, cette influence avait déjà déposé certains germes dans la littérature dramatique. Les dix-huit ans *sans gâteaux et sans bière*, de 1642 à 1660, ne purent les empêcher de se développer. Le théâtre anglais se révéla doué d'une vitalité extraordinaire. Car, malgré tout, quelques pièces furent jouées, d'autres, plus nombreuses, imprimées. Mais si le goût dramatique du public était resté vivace et avait trouvé à se satisfaire, de temps à autre, malgré les sévérités de la morale puritaine, il n'en était pas de même de la tradition dramatique. Peu s'en fallait que celle-ci n'eût disparu. En effet, ne l'oublions pas, la tradition dramatique est peut-être moins l'œuvre de l'auteur que celle du public. Or, de 1642 à 1660, le public disparaît. La Restauration aura pendant quelques années un public tout nouveau, presque exclusivement composé d'Anglais francisés. Il ne peut être question de continuité entre ce public, même nationalisé, et le public d'avant la guerre civile. Il est vrai que la tradition théâtrale, la tradition de la scène et des coulisses, fut mieux gardée, témoin Betterton jouant des rôles de Shakespeare sur les indications d'un collègue qui avait connu l'auteur. Mais elle ne fut jamais assez puissante pour renouer les fils brisés de la tradition dramatique.

---

(1) Voir, sur cet esprit curieux, auquel nous emprunterons plus d'une remarque, F. Meinel, Samuel Chappuzeau, 1625-1701. (*Diss.* Leipzig.)

(2) Cf. Upham et Sydney Lee.

La plupart des dramaturges que la guerre civile n'avait pas chassés d'Angleterre étaient morts avant 1660. Trop faiblement conscients de la tradition dramatique, les survivants en furent réduits à emprunter à l'étranger leur inspiration et leur méthode. Ceux qui, aux premiers grondements de l'orage, s'étaient réfugiés en France avaient pu étudier l'art dramatique du grand siècle, lire les *examens* pénétrants de Corneille et les merveilleuses préfaces de Molière, peut-être même s'inspirer de sa vie qui fut toujours un admirable enseignement pratique. Des disciples ainsi munis n'eurent aucune peine à entraîner à leur suite les dramaturges restés en Angleterre et affaiblis par vingt années de solitude morale. D'ailleurs, il y avait intérêt à les suivre, car la Cour seule protégeait les acteurs, et cette Cour, sous un roi revenant d'un long exil en France, était profondément francisée. Les désirs d'un public de courtisans faisaient loi. Ce public étant très restreint, dix à quinze représentations épuisaient le succès des pièces les mieux reçues (1). Il fallait donc non seulement produire, mais produire vite et beaucoup. Avec une hâte fébrile, on se mit à traduire de l'italien, de l'espagnol, mais surtout du français. Le théâtre comique de la France devint pour les dramaturges anglais ce *livre de lieux communs dramatiques* dont parle Bayes dans *The Rehearsal*, et qui permettait de compiler une pièce en moins de temps qu'il n'en faut pour la lire! D'ailleurs, quels trésors comiques la France offrait à ses parents pauvres ! C'étaient les œuvres de Desmarets, D'Ouville, Gillet de la Tessonnerie, Scarron, Boisrobert; c'étaient Thomas Corneille, Quinault, Cyrano et Tristan et ... Molière. Des mains avides y grapillèrent. Le système que M. Ward qualifie d'un délicieux euphémisme *literary conveyance*, fut appliqué sans vergogne jusque bien avant dans le XVIIIe siècle.

Ce mouvement allait profondément ébranler les conceptions morales de tout le peuple anglais. Car il ne faut pas oublier

---

(1) Cf. Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 37.

que, si la Cour régla les tendances de l'art dramatique, ce ne fut que dans les toutes premières années. Bientôt le pays tout entier s'y intéressa et en refit une des expressions de sa vie nationale.

Essayons d'en dégager les caractéristiques. Ne croyons sur parole ni Macaulay (1), ni Taine (2), ni Lamb (3). Le premier a écrit un brillant chapitre de roman; le second a sacrifié la vérité à son système ; le dernier a essayé d'expliquer par un sophisme une époque qui n'a rien d'obscur pour un observateur impartial. Nous manquons de guide sûr, Gardiner, l'historien dont on pouvait attendre une œuvre définitive sur cette période, étant mort avant d'avoir achevé sa tâche. Essayons cependant de dégager les principales tendances de l'époque.

La première impression d'un étranger venu à Londres en 1660 devait être celle d'une confusion extrême. Le pays ne s'habituait pas au changement soudain de régime. *Croyez-moi, ie ne suis pas bien sûr de me trouver en Angleterre*, écrivait un Français, *je crois rêver* (4). Deux tendances nettement définies se manifestent bientôt. Rien ne le montre mieux que le journal de ce bavard charmant que fut Samuel Pepys (5). Nul livre ne justifie aussi bien le regret exprimé par Fitzgerald de ne pas posséder plus de biographies de gens obscurs. On y distingue, dès les premières pages, les caractéristiques de son temps : la soif de jouissances et la curiosité. On a tant parlé des excès de la Restauration anglaise qu'il est inutile d'y revenir ici. Disons pourtant qu'on les a beaucoup exagérés, même dans les livres

---

(1) Dans son *Histoire d'Angleterre*, chap. III, et surtout dans l'essai qu'il écrivit en janvier 1841 à propos de l'édition Leigh Hunt des œuvres de Wycherley, Congreve, Vanbrugh et Farquhar.

(2) *Histoire de la litt. anglaise.*

(3) *On the artificial comedy of the last century.*

(4) Lettre d'un Français établi à Londres à un certain M. Gouquelineau, à Paris. (*Calendar of State Papers*, May 1/11, 1660.)

(5) PERCY LUBBOCK, *Samuel Pepys*, 1909. Série *Literary Lives.* — E. H. MOORHOUSE, *Samuel Pepys, administrator, observer, gossip.* London, 1909.

les plus récents (1), et que, en tout cas, on aurait tort de les croire beaucoup plus grands que ceux de la Cour française à la même époque. Quant à la curiosité, elle se manifesta d'abord chez les riches et les désœuvrés qui remirent en honneur la *virtú* de la Renaissance. Si beaucoup devinrent simplement des collectionneurs de bric-à-brac et des adeptes de théories fantaisistes, quelques-uns furent de véritables savants (2). Ils se groupèrent et formèrent l'embryon de la *Royal Society* qui fut constituée et reconnue officiellement le 22 avril 1663. Ils peuvent revendiquer Newton et Gregory comme deux des leurs. A l'origine, ne l'oublions pas, leur curiosité s'étendait à la littérature (3). Ils ont joué, dans les premières années de leur existence, un rôle analogue à celui de l'Hôtel de Rambouillet en France. Là, Molière avait eu la chance de trouver, dès ses premières tentatives, un public « ouvert », un public *aux idées vivantes et aux perceptions rapides* (4), préparé par l'influence de l'Hôtel de Rambouillet et prêt à recevoir la loi des quarante Immortels. En Angleterre, la *Royal Society*, avant de devenir exclusivement scientifique comme elle l'est aujourd'hui, donna au public anglais un commencement d'unité. Elle le mit, en effet, pendant quelques années, en face d'une autorité législative qu'il devait ou reconnaître ou rejeter. Si cette situation s'était prolongée, il est possible qu'un public véritable, appréciant et payant ses auteurs, n'eût pas tardé

---

(1) A. C. A. Brett, *Charles II and his Court*, 1910; cf. *Athenæum*, 18 février 1911, p. 187. — Dorothy Senior, *The gay King : Charles II; his court and times*. London, 1911. — H. Forneron, *Lettres de Louise de Kéroualle*, Paris, 1886; traduit en français, Londres, 1887; à partir de la 5e édition, le titre devint : *The Court of Charles II*. London, 1897. — C. Grant, *Brittany to Whitehall. Life of Louise Renée de Kéroualle*. London, 1909.

(2) M. Norman Pearson a récemment publié dans *The Nineteenth Century and After*, nov. 1909, une amusante étude sur les *Virtuosi*. Un des plus intéressants d'entre eux, Sir Kenelm Digby, semble jouir d'un regain de popularité. Cf. notamment Anne Macdonell, *The Closet of Sir Kenelm Digby, Kt. opened*. London, 1910.

(3) Gosse, *Modern. Engl. Lit.*, pp. 173-174.

(4) Meredith, *Essay on comedy*.

à se former. Ce ne fut pas le cas ([1]). La *Royal Society*, née de l'une des deux tendances caractéristiques de la Restauration anglaise, n'en a pas moins à son actif le seul effort de centralisation littéraire du siècle.

A la rigueur, les deux tendances que nous venons de faire ressortir suffiraient à nous faire comprendre suffisamment la vie anglaise après 1660. Il n'est pas superflu pourtant de se mettre en garde contre certaines formules stéréotypées, généralement admises sans contestation. A en croire certains critiques, la Restauration serait une époque de contrastes violents ([2]). Il y avait, dit-on, un abîme entre le roi et son peuple ; entre la Cour et la Ville. Répondons que le roi revenait francisé, soit ; mais qu'il n'avait point perdu la faculté de comprendre profondément son peuple. Il le montre en maintenant sa situation malgré de grands excès, grâce à une habileté extraordinaire que bien peu jusqu'ici ont consenti à lui reconnaître. La Cour, d'autre part, affirme-t-on, était un petit monde à part. Il est vrai ; mais on a beaucoup exagéré la distance qui le séparait de la ville ([3]). On insiste : La Cour était très corrompue. Mais le peuple l'était aussi. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les chansons des rues de l'époque ([4]).

Il résulte de ces considérations, forcément sommaires, qu'on ne peut appeler la littérature de la Restauration une littérature de classe ([5]). Elle dut beaucoup à la noblesse, mais le nombre de pièces héroïques et politiques qui sont l'expression directe de celle-ci est loin d'être élevé en comparaison des autres.

([1]) Cf. A. Beljame, *Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII[e] siècle.*

([2]) Cf. Saintsbury, *Dryden*, p. 185. — Arber, *Term-Catalogues,* t. I, p. xv.

([3]) Comparez, par exemple, les conclusions de Courthope, t. III, chap. XV, et Beljame, *op. cit.*, avec celles de Saintsbury, *Dryden*, p. 24, et Pepys, *Diary*, Jan. 1, 1668.

([4]) Notamment les fameuses *Roxburghe ballads*, qui sont conservées au British Museum.

([5]) Ainsi M. Ward, t. III, p. 299.

Il faut pourtant, dans notre étude, tenir compte de certaines oppositions entre la Cour et le peuple, oppositions réelles, mais loin d'être insurmontables ou insurmontées. D'abord, la Cour ne se contentait pas de vivre en dépit de la morale : elle s'était, par un dernier raffinement, élaboré une philosophie justificative dont l'œuvre de Hobbes formait la base (1).

Ensuite, la tradition littéraire s'était moins bien conservée à la Cour que dans le peuple. Les ducs de Roscommon et de Buckingham, Lord Lansdowne et ses campagnons furent des néo-classicistes, nourris surtout des littératures anciennes, tandis que Dryden, le plus grand bourgeois de son siècle, se rattacha à la tradition romantique issue de Spenser et de Shakespeare.

D'ailleurs, on ne peut trouver aucun rapport entre des poètes comme Carew, contemporain de Charles I, et Sedley, Mulgrave, Dorset ou Rochester sous Charles II, bien qu'ils soient tous licencieux. Par contre, la grossièreté bourgeoise de Shadwell a sa source directe dans l'œuvre de Ben Jonson. Il est, enfin, certains cas où il faut envisager une troisième opposition : c'est que le roi était, au fond, catholique, tandis que le peuple était profondément pénétré de l'esprit protestant.

2. — *Les rapports sociaux entre l'Angleterre et la France.*

Nous possédons déjà quantité de documents, d'anecdotes, de petits faits significatifs, tendant à montrer l'étendue de l'influence française sur le XVIIe siècle anglais (2). En voici pourtant quelques autres encore.

Lorsqu'un beau soir d'été, Dryden, Buckhurst, Sedley et Sir Robert Howard, mollement balancés sur les eaux argentées de

(1) Cf. Tönnier, *Hobbes' Leben und Werke*, Stuttgart, 1896, et Ch. Lyon, *La Philosophie de Hobbes,* Paris, 1893.

(2) Cf. Charlanne.

la Tamise, eurent achevé un entretien dont Dryden allait faire un essai célèbre ([1]), ils abordèrent à Somerset Stairs, au beau milieu d'une *foule de Français, dansant joyeusement au grand air* ([2]). Les Français étaient, en effet, très nombreux à Londres à cette époque. En 1667, on put proposer de lever parmi eux un corps d'armée ([3]). L'année suivante, on en compta dix-huit mille dans les seules paroisses de Saint-Gilles et de Saint-Martin ([4]). En 1670, les apprentis, qui n'avaient guère perdu de leur turbulence depuis le temps de Shakespeare, crurent devoir protester, par un soulèvement général, contre cette invasion de Français ([5]). C'est que ceux-ci faisaient fortune en Angleterre. Cosme III de Médicis, qui visita le pays en 1669, en témoigne explicitement ([6]). D'ailleurs, la mère du roi était Française ; Français aussi ses musiciens et leurs directeurs, son jardinier, ses cuisiniers ([7]). On pouvait dîner dans des restaurants français et faire ses dévotions dans une église française ([8]). Un journal rédigé en français, *Les Nouvelles ordinaires de Londres*, fondé en 1650, atteignait, en 1663, son 567e numéro et vécut probablement jusqu'en 1665 ([9]). En 1668, on imprimait, en français, la *Gazette de Londres* ([10]). Henry Muddiman, le journaliste le plus en vue de l'époque, parlait français et avait des correspondants

---

([1]) *Essay of dramatic poesy.*

([2]) DRYDEN, *Essais*, édit. Ker, t. I, p. 108.

([3]) *Cal. of State Pap. Domestic Series*, Car. II, 230, n° 126.

([4]) *Ibid.*, May 22, 1668.

([5]) *Ibid.*, 1670.

([6]) Cf. MAGALOTTI, *Travels of Cosmo the Third*, p. 398. Lire, au sujet des voyages de ce prince, l'étude du Profr P. J. BLOK : *Studien op het gebied der geschiedenis.* Groningen, 1903, pp. 188-206.

([7]) Cf. *Cal. of State Pap Dom. Ser.*, July 23, 1663; WARD, t. III, p. 383, note 1; *Term Cat.*, t. I, p. 26 (André Rollet); *Cal. of State Pap.*, Aug. 10, 1666.

([8]) *Cal. of State Pap.*, 1669, et PEPYS, *Diary*, Sept. 28, 1662; Jan. 19, 1660; May 12, 1667.

([9]) Cf. WILLIAMS, *Hist. of Engl. Journalism*, p. 136.

([10]) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, 1668.

en Belgique et en France (1). A cette époque, c'était la France qui fournissait l'Angleterre de jeux et de passe-temps et qui régnait sur les modes masculines autant et plus que sur les modes féminines. La chose alla si loin qu'un jour le roi, *afin d'éviter pareille vanité,* décida de revêtir une veste qui ne serait pas à la mode de France (2) ! Rien n'était mieux porté que de parler français ou, du moins, d'en mêler quelques mots à la conversation. Butler affectionnait déjà l'emploi de mots français. Dryden y recourut bien davantage (3). Ceux qui donnaient le ton à la haute société anglaise avaient, presque tous, séjourné en France. Une liste complète serait trop longue. Sans oublier le roi, ne citons que Waller, Denham, Cowley, Davenant, Hobbes, Killegrew, Fanshawe, Pepys, Evelyn (4), Roscommon, Rochester, Newcastle, Buckingham et bien d'autres encore, moins connus comme littérateurs. N'oublions pas que, dès 1662, il fut possible à Saint-Evremond de trouver en Angleterre une seconde patrie et d'y acquérir une influence littéraire considérable (5). D'autre part, des Anglais établis en France correspondaient activement avec leurs amis d'Angleterre (6). Le mouvement de voyageurs entre les deux pays était intense pour l'époque. Un des plus spirituels écrivains français du moment, Antoine Hamilton, était Écossais. Le roi de France avait une garde de huit cents Écossais que Charles II rappela en 1666. De 1663 à 1666, des savants, comme Wray et Willoughby, parcouraient la France. Des maîtres à danser français, établis à Londres, se rendaient

---

(1) Williams, p. 137.

(2) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, Oct. 11, 1666.

(3) Cf. A. Beljame, *Quae e Gallicis verbis in Anglicam linguam Johannes Dryden introduxerit.* Paris, 1881.

(4) La *Société des bibliophiles français* a publié, en 1873, des *Extraits des ouvrages d'Evelyn relatifs à ses voyages en France de 1648 à 1661.*

(5) Cf. Spingarn, *Critical Essays,* t. I, p. xcvii, et W. M. Daniels, *Saint-Evremond en Angleterre.*

(6) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.*, Jan. 8, 1668.

régulièrement à Paris [1]. Des chanteurs français, généralement des eunuques [2], ainsi que des danseurs français [3], constituaient les numéros à succès des théâtres du temps.

3. — *Les rapports littéraires entre l'Angleterre et la France.*

Si les Français occupaient une aussi large place dans la vie sociale anglaise, il devait en être de même sur la scène. Et, de fait, des acteurs comme Angel se faisaient une spécialité des rôles des Français, presque toujours ridicules [4]. Déjà dans *The Merchant of Venice* — par la bouche de Portia — et dans *The Merry Wives of Windsor* — dans la personne du Dr Caius — Shakespeare avait ridiculisé les Français. En 1640, Henry Glapthorne fit de même dans *The Ladies' Priviledge*. Enfin, depuis *The Playhouse to be let*, de Davenant (1663 ?), jusqu'à nos jours, des générations d'acteurs comiques ont continué à travestir le français d'après des règles bientôt devenues traditionnelles. Des divertissements français avaient conquis la Cour depuis longtemps. Dès 1635, les dames de la Cour anglaise représentaient une pièce française. Le 16 décembre 1661, Evelyn, grave et compassé, dut assister à une représentation du même genre [5]. Des acteurs français qui jouèrent à Londres, le 17 février 1634-1635, reçurent, le 5 mai 1635, la permission de se faire bâtir un théâtre. Ils ne purent en profiter et l'on n'en revit qu'en 1663. Le 25 août de cette année, ils furent autorisés à traverser la Manche avec leurs décors [6].

---

(1) Flecknoe, *Aenigmatical Characters*, éd. 1665, p. 85.

(2) *Cal. of State Pap.*, June, 7, 1664 ; Pepys, *Diary*, 1668, passim ; *Historia Histrionica*, éd. Dodsley-Hazlitt, p. 407.

(3) Gildon, *Life of Betterton*, 1710, p. 155.

(4) Doran, *Annals of the Stage*, t. I, p. 70.

(5) Evelyn, *Diary*, 16 déc. 1661 ; Chapman, *Theatrical Entertainments*.

(6) *Cal. of State Pap.*, *Dom. Ser.*, Aug. 25, 1663.

Des livres français se répandaient en Angleterre de mille façons différentes. Un musicien voyageur pouvait en rapporter de France (1), un particulier en envoyer, spontanément, à un ami (2) ou les lui procurer sur demande (3). Voici Saint-Evremond qui, vers 1668, demande au comte de Lionne, le neveu du ministre, de lui envoyer l'*Attila*, de Corneille, avec quelques pièces de Molière (4). Il a dû emporter en Angleterre ces pièces qu'il réclamait du fond de la Hollande. Il n'aura trouvé aucune difficulté à le faire, car rien n'arrêtait sur les frontières les livres dépourvus de caractère politique ou religieux (5). On pourra déduire de l'exemple de Sir Kenelm Digby, qui mourut à Paris en 1655 et dont la bibliothèque dévolue au roi, en vertu du droit d'aubaine, fut vendue en cette ville, combien l'histoire des bibliothèques françaises se confond avec celle des bibliothèques anglaises (6).

En 1666-1667, Charles II avait concédé à la Compagnie des libraires (*Stationers' Company*), pour une durée de trente et un ans, le privilège d'imprimer, entre autres, des comédies françaises, par quoi l'on entendait, très probablement, des imitations de comédies françaises (7). La même année, Drýden déclarait qu'il avait *apporté, des théâtres de France et d'Angleterre, les règles les plus précises pour écrire une pièce* (8). Ces théâtres de France jouissaient en Angleterre d'une considération toute spéciale. Davenant refusait d'employer en dehors de la saison les emprunts qu'il leur faisait, les estimant *trop précieux pour de la marchandise de vacances* (9).

---

(1) *Cal. of State Pap. Dom. Ser.,* Oct. 19, 1668

(2) *Ibid.*, March 17, 1661.

(3) *Ibid.*, Car. II, nº 156.

(4) SAINT-EVREMOND, *Œuvres Meslées*, t. I.

(5) Cf. GRISELLE, dans le *Bulletin du bibliophile,* 15 mai 1899, pp. 228-235.

(6) L. DELISLE, *Sir Kenelm Digby et les anciens rapports des bibliothèques françaises avec la Grande-Bretagne.*

(7) *Cal. of State Pap., Dom. Ser.*, 1666-1667, p. 412.

(8) Prologue de *Secret Love or, The Maiden Queen.*

(9) *The Playhouse to be let.*

Avant 1660, Sir William Lower avait déjà traduit deux pièces de Corneille. Sept autres adaptations de pièces de Corneille nous sont parvenues. En 1714, le public anglais connaissait six pièces de Racine. Rabelais et Montaigne, Bossuet et Fénelon, Voiture, Descartes et Pascal, La Bruyère et La Rochefoucauld obtiennent rapidement droit de cité. Mais Corneille, *le plus judicieux des poètes français* (1), emporte la palme. Des Anglais estiment faire honneur à Ben Jonson en l'appelant le Corneille anglais (2). Quant à Molière, il n'est guère l'objet de louanges aussi directes. On semble même le mépriser un peu. On ne l'en pille pas moins En effet, entre 1660 et 1670, douze pièces anglaises témoignent de l'influence profonde qu'il exerça. Et pourtant Dryden est le seul qui, frappé de le voir écrire en prose certaines de ses pièces, le mentionne autrement que dans une préface. La raison en est simple : on imita Molière pour son art à faire jaillir le comique des situations les plus rebattues; pour ses caractères à formules peu compliquées et néanmoins complets, souples et profondément vrais; pour ses mots qui passaient la rampe sans perdre leur force ou leur couleur. On imita l'acteur expérimenté qu'il y avait chez lui sous le dramaturge, on s'inspira de son habileté d'homme de théâtre, rompu au métier dramatique. Mais rien de plus. Qui donc se fût mis en tête de prendre autrement au sérieux un confrère de Tabarin; de chercher des principes dans son œuvre, une philosophie dans ses pirouettes, une théorie de la critique dans ces farces qui s'appelaient *Les Femmes savantes*, *Les Précieuses ridicules*, *La Critique de l'École des femmes?* Il eût été bien téméraire vraiment à l'auteur de la *Jalousie du Barbouillé* de prétendre aux égards dûs à l'auteur des *Examens*.

N'oublions donc pas que c'est un Molière partiellement méconnu que nous étudierons, mais ne perdons pas non plus de

---

(1) DRYDEN, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 93.

(2) Voir une lettre très intéressante de Saint-Evremond à Corneille, *OEuvres Meslées*. Londres, 1705, t. I, pp. 421-422; dans l'éd. Giraud, t. II, p. 314.

vue qu'il a été imité, non pas par snobisme littéraire ou par hasard, mais bien par nécessité. Et l'on peut croire que, dans ces conditions, choisir son œuvre pour l'imiter, c'était vraiment le plus sincère des hommages. On pouvait espérer qu'après une période d'imitation le théâtre anglais se ressaisirait, reprendrait conscience de sa tradition et qu'alors Molière serait rejeté comme étant devenu inutile. Le théâtre se ranima, en effet. Déjà en 1668 (1), Dryden prouvait l'existence d'un élément original sur la scène anglaise du temps. Mais, néanmoins, Molière continua à trouver adaptateurs et traducteurs, plus zélés que jamais.

C'est que la renaissance de la tradition ne pouvait qu'augmenter son influence. Il avait pris corps avec la tradition. En effet, vers 1665, il y a dans le théâtre anglais deux tendances se marquant, l'une dans la pensée, l'autre dans l'expression. L'idéal de pensée était rationaliste; l'idéal d'expression était classique (2). Ces deux tendances trouvèrent à se satisfaire par l'imitation de Molière, d'une part, de Corneille, de l'autre. Dans cette période encore pleine de faiblesse, le culte de l'expression devait, d'abord, prendre le pas sur la préoccupation de la pensée. On trouva chez Corneille les antiques qualités d'ordre, de mesure, de majesté d'expression et pour un quart de siècle Corneille devint le dictateur du théâtre anglais. Dictateur lointain, pourtant, trop distant, plus admiré et plus souvent cité que lu et, en tout cas, beaucoup moins imité que Molière. Car avec Molière on se découvrait une affinité profonde et pas seulement extérieure. On reconnaissait chez lui une conception de la vie semblable à celle de Ben Jonson. Il serait oiseux de refaire le parallèle, tant de fois tracé, entre les deux dramaturges (3). Je

---

(1) Dans l'*Essay of Dram. Poesy,* c'est-à-dire peut-être plus tôt, puisque cet essai fut commencé en 1663.

(2) Cf. HAMELIUS, *Die Kritik in der englischen Litteratur.*

(3) Les affinités de Molière avec Shakespeare et Ben Jonson ont fait l'objet de nombreuses études. Citons : H. WITTE, *Shakespeare und Molière.* Wiesbaden, 1881; J. BOUCHIER, Molière, Bacon, Shakespeare. (*Notes and Queries,* Nov. 13, 1886); P. STAPFER, *Molière et Shakespeare.* Paris, 1887; C. COQUELIN, Molière et Shake-

me contente d'attirer l'attention sur l'*immobilité* des caractères dans Molière. Ces caractères sont des *vertus* ou des *vices*. Ce sont, comme les personnages de Ben Jonson, des pantins. La différence c'est que ce sont des pantins merveilleux, qui savent faire tant de gestes, accomplir des mouvements si divers, qu'on les croit vivants. Remarquons, pour finir, que Molière et Ben Jonson ont un ancêtre commun. Pierre de Larrivey précéda Molière dans l'emploi de la prose sur la scène comique et lui fournit un modèle pour l'*École des maris*. Ben Jonson, d'autre part, reprit à Larrivey l'ambition de peindre des « humours » ([1]). Ben Jonson, comme Molière, appelait bon ce qui était raisonnable au point de vue familial, national, social en définitive. On le voyait aussi établir ses principes moraux, non sur un idéal arbitrairement imaginé, mais sur une comparaison patiente de l'individu avec son milieu.

Ceci nous expliquera comment Molière, grâce à une affinité partielle avec la tradition dramatique anglaise, établit son règne Outre-Manche sur une base inébranlable; comment le public anglais s'en aperçut bien vite, le reconnut pour un des siens et l'adopta d'emblée.

---

speare (*Century Mag.*, oct. 1889); R. PRÖLSZ, Shakespeare und Molière (*Alg. litt. Correspondenz*, II, nº 12); E. LESER, On the relation of Ben Jonson's « Epicœne » to Molière's « Médecin malgré lui » and « Femmes savantes » (*Mod. Lang. Notes*, VII, 1892); J. CLARETIE, Shakespeare et Molière (*Fortnightly Rev.*, LXVI, août 1899); H. STANGER, Ben Jonson und Molière (*Stud. zur vergl. Lit.*, III, 2, 1903); F. SAMTER, Ben Jonson und Molière. Eine Parallele (*Diss.*, Bern, 1903).

([1]) Cf. SYDNEY LEE, *The French Renaissance in England*, pp. 411-412.

CHAPITRE II.

The Playhouse to be let (1),

par Sir William Davenant.

Le premier traducteur de Molière fut, s'il faut en croire la tradition (2), un fils naturel de Shakespeare. Sir William Davenant était *poète lauréat* et directeur du théâtre de *Drury Lane*, lorsque, un peu avant la guerre civile, en 1640, il crut bon de se retirer en France. Il revint pourtant pour combattre et conquit son titre de noblesse au siège de Gloucester, après quoi il retourna à Versailles. Il trouva au Louvre des protecteurs et des loisirs et put y écrire à l'aise les deux premiers livres de son poème épique *Gondibert* (3). Il put aussi étudier de près le théâtre français du temps. Rentré en Angleterre, il obtint, par lettres patentes, l'autorisation d'ouvrir un théâtre et s'établit, au printemps de 1662, dans la salle de *Lincoln's Inn Fields*, comme directeur de la *Compagnie du duc d'York*. L'apprentissage qu'il avait fait en France allait porter ses fruits. Il avait lu et peut-être vu jouer du Scarron, et le voici qui remanie *Jodelet* et l'*Héritier ridicule* pour en faire sa pièce : *The Man's the Master*, dont le titre, au surplus, rappelle *Crispin rival de son maître* (4). Il est peu probable qu'il ait vu jouer Molière, car de 1650 à 1652 il était prisonnier au Château de Cowes, dans l'île de Wight, et en 1656 il avait déjà réussi, à force d'ingéniosité et d'intrigues, à faire jouer son *First Day's Entertainment at Rutland House*.

---

(1) Ne pas confondre avec *A Playhouse to be let*, opéra tragi-comique par *un gentleman, anciennement de Trinity College, Cambridge,* et représenté au théâtre de *Covent Garden* en 1733.

(2) Cf. Oldys, *Memoirs*. Londres, 1862.

(3) Cf. Whincop, *List*, pp. 105-106; Cibber, *Lives*, t. II, p. 72.

(4) Voyez, sur les rapports entre *The Man's the Master* et *Jodelet*, la thèse de M. Schmerbach. Halle, 1900.

Ce divertissement fut la première pièce représentée, avec autorisation, après 1642. N'oublions pas que l'homme qui sut rendre cette représentation possible et qui réussit ensuite à obtenir de Cromwell la permission de jouer *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (¹) et *The History of Sir Francis Drake* (²) avait fait preuve d'un grand esprit d'initiative. Il avait su flatter le Protecteur par le choix de sujets antiespagnols, c'est-à-dire protestants et patriotiques. Il avait su conquérir le public en satisfaisant son goût des aventures et d'une mise en scène sensationnelle (³). Davenant comprenait donc son temps et savait s'y adapter. Cette conclusion est importante ; elle permet d'affirmer que la façon dont il a présenté Molière au public anglais était la bonne. On peut, en effet, trouver humiliant que Davenant ait précisément choisi une farce de Molière, farce un peu longuette et d'une complication italienne, en un mot *Sganarelle*. C'est qu'il connaissait son public. Et d'ailleurs, l'un des plus beaux titres de Molière à notre reconnaissance n'est-il pas d'avoir sauvé la farce française, et Sganarelle n'est-il pas le père de toute une lignée de poltrons immortels? « Mais, dira-t-on, Davenant a traduit cette farce en un langage ridicule et l'a noyée dans une manière de pot-pourri dramatique. » En effet. En voici la composition : Le premier acte, un peu vulgaire mais bien dans l'esprit de la farce, sert d'introduction. Il nous fait voir, au lever du rideau, l'habilleuse et l'ouvreuse du théâtre bavardant sur la scène, l'une en tricotant, l'autre en écossant des pois. C'est l'époque des vacances, et leur théâtre est à louer. Le concierge introduit un acteur français, locataire possible, qui déclare :

Me have a Troop of French Comœdien
Dat speak a little very good Engelis.

(¹) Déjà imprimé en 1653.

(²) Imprimé en 1659.

(³) Cf. C. H. Firth, Sir William Davenant and the Revival of the Drama during the Protectorate. (*English Historical Review,* avril 1903.)

Un maître de danse vient proposer d'attirer le public par des *danses historiques, de l'histoire véritable exprimée par des figures dansées*. Il est suivi d'un nouveau concurrent, un poète cette fois, qui veut *traduire les actions des Héros, qui sont les thèmes principaux des tragédies, en vers burlesques*. Tous trois sont invités à donner une preuve de leurs talents.

Et voilà comment il se fait qu'au deuxième acte Célie refuse, en pleurant, le mari que veut lui imposer Gorgibus, son père; comment Lélie, qu'elle aime, soupire en vain, victime d'un quiproquo; comment Sganarelle, le vantard, tremble devant sa femme qui l'accuse d'aimer Célie, et comment la servante vient enfin résoudre l'imbroglio. Et dans tout cela on pleure ou on rit, on embrouille ou on explique, on accuse et on pardonne en un jargon anglo-français, hoquetant et naïf (1).

Mais qu'est devenue l'action? Davenant a écourté la pièce de Molière. Son principe est celui de l'acteur, au sens étymologique du mot : il veut tout réduire à de l'action. C'est pourquoi il ne traduit pas les scènes qui sont des points d'arrêt dans l'action (2). C'est pourquoi il omet toutes les expressions d'idées générales, lorsqu'elles ne lui permettent pas d'amener quelque aparté comique (3). Ses plaisanteries sont assez grossières (4) ou, du moins, vulgaires (5). La dernière scène finit par une danse en rond où l'on chante :

Ah, love is a delicate ting,

et une gigue pleine d'entrain exécutée par Sganarelle en costume de bouffon.

Faut-il dire que le développement psychologique des caractères est obscurci par les omissions, fréquentes surtout dans les

(1) Voir un spécimen en appendice.
(2) Sc. VII, XII, XIII.
(3) Sc. I, II, V, VI, IX.
(4) Sc. II, XVI, XXI.
(5) Sc. III.

monologues? Quant à la trame subtile de la pièce, dont Molière embrouille et débrouille les fils avec un art consommé, Davenant est maintes fois sur le point de la briser. Telle répétition inutile d'une indication scénique[1] prouve d'ailleurs sa négligence. Mais, parfois, il est plus précis que Molière lui-même[2]. Ici, c'est un mot qui révèle une compréhension profonde et juste d'un caractère[3]; là, c'est une expression particulièrement heureuse[4]. La traduction est assez fidèle. La première scène, qui donne une bonne idée de l'ensemble de l'acte, contient 71 °/₀ de vers rendus très exactement, 26 °/₀ assez librement et seulement 3 °/₀ appartenant au traducteur.

Pénible est la lecture de ces pentamètres, sans rimes, à la marche cahotante. On est tenté de rejeter avec impatience ce qui peut sembler un travestissement honteux d'une pièce assez bonne. Cependant, donnons-nous la peine d'observer de plus près les particularités de cet idiome anglo-français. *I* grec et *i* alternent; *o* peut remplacer *ou* (colore; sold = should); *e* peut remplacer *d* (chile); les consonnes *s, sh, t, v et v* s'y trouvent pour *sh, ch, th, w et f*. On ajoute des *e* et des *a* à beaucoup de mots (tinke; speaka); *le* devient *ell;* on néglige les aspirées. L'accusatif s'emploie pour le nominatif, surtout des pronoms, le présent pour l'imparfait, le subjonctif pour l'indicatif et le pluriel pour le singulier. On omet les articles; on place généralement l'objet devant le verbe et l'on forme des mots français au moyen de mots anglais qui leur ressemblent.

Ne dites pas que c'est là de l'hypercritique. Ce baragouin est un véritable idiome, témoignant d'une observation assez juste et donnant l'impression que l'auteur connaissait bien le français. Cet idiome a, d'ailleurs, ses quartiers de noblesse. Il a bravé des siècles et appartient aujourd'hui à la tradition. Le Français

---

(1) Sc. IX.
(2) Sc. XI.
(3) Sc. XIV.
(4) Sc. XXI.

typique de la scène anglaise date d'avant Shakespeare. On en trouve déjà des traits dans Chaucer. Il a, dès le début, adopté une langue barbare qui n'a guère varié depuis cette époque reculée jusqu'à nos jours. Étudiez les pièces de Shakespeare citées plus haut; observez le Français dans *The Ladies' Priviledge* de Glapthorne (1640) ou dans *The Varieties* du duc de Newcastle (1649) (1) et comparez-le à *Monsieur Michael* dans *The Politician cheated* d'Alexander Greene (1663) et à *Mr. Frenchlove* dans *The English Mounsieur* (1674) de James Howard. Vous verrez que ce n'est qu'après 1662, date où Davenant traduisit une pièce entière en *anglo-français,* que leur façon de s'exprimer se fixa définitivement. Voilà qui explique qu'en assistant aujourd'hui à une représentation de *l'Anglais tel qu'on le parle,* de Tristan Bernard, traduit sous le titre de *French as he is spoke* (2), on entende le français de *The Playhouse to be let.* Consacré par l'usage, qui nulle part n'a autant de puissance, ce charabia traditionnel passe encore, en Angleterre, pour une adroite satire du français.

N'est-il pas remarquable que tout cela soit sorti d'une pièce de Molière? On ne peut affirmer que Davenant n'a pas trouvé chez Molière le charabia dont il est question. Qui dira s'il ne s'est pas inspiré du baragouin franco-suisse de Mascarille, dans l'*Étourdi?* Ce ne serait là qu'une dette de plus.

Davenant compose les deux actes suivants au moyen des deux pièces mentionnées ci-dessus, *L'Histoire de Sir Francis Drake, exprimée par de la musique instrumentale et vocale et par l'art de la perspective dans les décors,* et *La Cruauté des Espagnols au Pérou, en six entrées.* Le cinquième acte, remarquable comme étant la première pièce burlesque sur la scène anglaise, est une conversation entre Antoine et Cléopâtre, généralement en vers héroïques, incohérente et grossière.

---

(1) En 1661, on en tira une farce intitulée : *The French Dancing Master.* Celle-ci fut bientôt suivie par *The French Dancing Mistress* (21 mai 1662).

(2) Adaptation par Gaston Mayer. Première au *Playhouse.* Londres, le 15 août 1907.

Davenant a-t-il imaginé lui-même sa façon pittoresque d'unir en une seule quatre pièces si différentes. Il a pu penser à Shakespeare, pour qui il professait un culte. Nul mieux que celui-là n'a su agencer une pièce dans une autre pièce, *das Schauspiel im Schauspiel*. Qu'on se rappelle le *Songe d'une nuit d'été*, *Hamlet* ou la *Mégère apprivoisée* [1]. Mais pourquoi songer à Shakespeare, alors qu'il est possible que Davenant connût l'*Impromptu de Versailles* (11 octobre 1663), qui présente avec le premier acte de *The Playhouse to be let* une analogie technique frappante? L'*Impromptu*, qui, lui aussi, montre un théâtre vu des coulisses, pourrait très bien servir aux mêmes fins que l'introduction de la pièce de Davenant. Plus tard, en 1671, nous retrouvons le même procédé dans *The Rehearsal* du duc de Buckingham qui, vraisemblablement, l'emprunta à Davenant. Ainsi la première période de l'influence de Molière en Angleterre s'ouvre et se ferme par une pièce inspirée de l'*Impromptu* [2].

Que dire de *The Playhouse* en général? Langbaine [3] ne savait *dans quelle espèce la ranger*. C'est, en effet, *un pot-pourri déconcertant* [4], et l'on a peine à se défendre de préjugés défavorables en y songeant. Faire parler par tous les personnages une langue baroque peut sembler un aveu d'impuissance à créer un caractère [5]. On se méfie de personnages qu'on reconnaît à un tic, à une expression fréquemment répétée. Ils n'ont souvent d'autre vie que celle que leur prête complaisamment un public

---

(1) Cf. Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares. (*Wiener Beiträge zur englischen Philologie*, t. V, 1896.)

(2) Mentionnons aussi une pièce, moins importante, mais manifestement construite sur le plan de celle de Davenant. C'est *The Novelty or, Every Act a Play*, de P.-A. Motteux. Elle comprend une bergerie, une comédie, un *masque*, une tragédie et une farce, et fut représentée à *Lincoln's Inn Fields* en 1697.

(3) *English Dramatick Poets*, p. 109.

(4) *Dictionary of National Biography*, au mot Davenant.

(5) Sir Philip Sidney en aurait sans doute jugé ainsi, lui qui écrivit dans son *Apologie for Poetrie* : «... what is it to make folkes gape at a wretched Begger, or a beggerly Clowne; or, against lawe of hospitality, to iest at straungers, because they speake not English so well as wee doe? »

flatté de deviner ce qu'ils vont dire et d'être ainsi, pour une part, dans le secret du dieu, c'est-à-dire de l'auteur. « *Cependant*, disait Aikin, *lorsque les nuances subtiles du caractère national sont exposées et ridiculisées avec justesse et délicatesse, le spectacle est aussi instructif qu'amusant* (¹). » Davenant pourrait citer cette opinion pour sa défense. Dryden disait de lui que *tout autre homme aurait eu peine à concevoir ce qu'il savait imaginer* (²). D'autre part, Sir John Suckling qualifiait notre pièce de *farce damnée* (³), mais Maidment et Logan trouvent la traduction de Sganarelle *très habilement faite*. Je ne puis me rallier à aucun de ces jugements. On sait que Davenant aimait beaucoup les pièces à spectacle (⁴) et que, dans la plupart de ses pièces, *l'humour est même plus grossier que le langage* (⁵). Sachant cela, je crois qu'il faut être reconnaissant à Davenant, d'abord, d'avoir choisi une pièce de Molière parmi les centaines de pièces offertes à son choix, ensuite, de ne pas avoir *adapté* la pièce. Pour lui *adapter* voulait dire ajouter, n'importe comment, des scènes à sensation, transformer les caractères en *humours* imités de Ben Jonson et saupoudrer le tout de plaisanteries assez grossières. Sganarelle a échappé à tout cela. Contentons-nous de cette consolation un peu mince. Davenant lui a fait endosser des oripeaux de bouffon; mais avouons qu'ils ne lui vont pas trop mal.

Dibdin tenait cette pièce pour *un exemple des plus frappants, tant de courage chez un auteur que de longanimité chez un public* (⁶). Je voudrais insister sur le courage de l'auteur. En outre, l'exposé qui précède a montré dans la pièce plus d'un

---

(1) AIKIN, *Miscellanies in Prose. On the Province of Comedy*, p. 7.

(2) Préface de la *Tempête* de SHAKESPEARE, adaptée (!) par Dryden avec la *complicité* de Davenant.

(3) *The Sessions of the Poets*, ap. Maidment and Logan. *Works of Davenant*, t. IV, p. 7.

(4) *Chambers's Cyclopædia*, t. I, p. 729.

(5) *Ibid.*

(6) *A Complete History*, t. IV, pp. 35-36.

aspect intéressant. Je crois, enfin, qu'il faut laisser à Davenant, sans restriction, le grand mérite d'avoir introduit Molière en Angleterre.

Quand? Il y a certes quelque intérêt à rechercher en quelle année l'œuvre de Molière commença de passer dans le patrimoine littéraire de l'Europe. Downes ne mentionne pas la date de la première représentation. Genest a proposé l'année 1665 (¹). Le *Master of the Revels* nota dans une liste, datée du 3 novembre 1663, qu'il lui était dû 2 livres sterling pour la représentation d'une nouvelle pièce, intitulée *House to be let* (²). Or, cette indication suit immédiatement une mention du *Henri VIII* de Shakespeare, que l'on représenta très probablement en 1664. La pièce de Davenant a donc *pu* être à la scène en 1664. Mais comme, en cette année, on trouve dans le prologue d'une tragicomédie de Sir Robert Stapylton, intitulée *The Stepmother,* une allusion à *The Playhouse,* elle *doit* avoir été représentée en 1664 ou avant. Halliwell-Phillips (³) accepte 1663. Le *Dictionnaire de biographie nationale* voudrait encore avancer cette date, avec raison, semble-t-il, car le Dr Edward Brown assista en 1662-1663 à la représentation d'une pièce du même nom (⁴). Et comme, en outre, l'épilogue fait allusion à l'absence des grands critiques, on pourrait conclure, avec M. W. J. Lawrence (⁵), que *The Playhouse to be let* fut représenté pour la première fois à *Lincoln's Inn Fields* par les comédiens du duc d'York, pendant les grandes vacances (Long Vacation) de 1663. Je n'accepte pourtant pas cette conclusion, d'abord parce qu'il me semble que la pièce est postérieure à l'*Impromptu de Versailles* et surtout parce que, dans sa pièce même, Davenant déclare que les pièces françaises

---

(¹) *Some Account*, t. I, p. 64; Prölsz, *Gesch. des neueren Dramas,* t. IV, p. 248.

(²) Cf. Malone, *Shakespeare's Works,* t. I, 2e partie, p. 268; Malone-Boswell, *Shakespeare's Works*, t. III, p. 276; Fleay, *Chronicle History,* pp. 300 et suivantes; Halliwell-Phillips, *A Collection of Documents.*

(³) *Dictionary of old plays.*

(⁴) Cf *Memoir Book*, Sloane MSS., 1900, British Museum.

(⁵) *Anglia,* janv. 1909, pp. 61-89, t. XX, Neue Folge.

étaient *trop précieuses pour de la marchandise de vacances*. J'opinerais donc plutôt pour les trois derniers mois de 1663 ou le commencement de 1664.

Le 31 juillet 1706, la pièce, réduite aux deux premiers actes et au dernier, et considérablement transformée, fut représentée au théâtre du *Haymarket* (1). Sganarelle était devenu le *Forgeron de Paris !*

CHAPITRE III.

The Comical Revenge or, Love in a Tub,

par Sir George Etheredge.

Laissez notre doux Georges triompher sur la scène,
Que Dorimant *trahisse et que* Loveit *tempête;*
Laissez Cully, Cockwood *et* Fopling *ravir le parterre,*
Et montrer par leurs folies l'esprit de leur auteur.

Le dramaturge dont Dryden (2) citait ainsi cinq personnages d'une haleine était Sir George Etheredge (3). Il naquit en 1635, fit probablement des études à Cambridge, séjourna comme *résident* de Charles II à La Haye, de Jacques II à Ratisbonne et mourut à Paris en 1691. Ses pièces trahissent une connaissance profonde de la vie élégante de Paris. Il écrivait, d'ailleurs, avec facilité des vers français. On ne peut déterminer avec certitude les années qu'il passa en France. En 1658, il était probablement à Paris. Il y resta jusqu'en 1663 (4). Or, en novembre 1658, on jouait à Paris l'*Étourdi*, en décembre, le

---

(1) Genest, t. II, p. 352.

(2) *Mac Flecknoe.*

(3) Jadis on écrivait son nom sans *d;* plus tard on s'est accordé à écrire Ethere*d*ge; cf. Gosse et Verity.

(4) *Dict. of Nat. Biogr.;* Gosse, *Seventeenth Century Studies*, p. 235. Cependant la pièce étudiée ici ne manifeste l'influence d'aucune pièce de Molière postérieure à 1660.

Dépit amoureux et, en novembre de l'année suivante, les *Précieuses ridicules*. Ces pièces ont dû produire sur Etheredge une profonde impression. En 1664, au seuil de la trentaine, cet homme, qui jusque-là n'avait jamais rien fait que vivre et s'amuser, conçut le désir d'écrire pour la scène. Ce seul fait est déjà remarquable. Ce qui l'est encore plus, c'est qu'il fit école, c'est qu'il fonda la comédie de mœurs que Lamb qualifiait d'artificielle et qui allait rendre possible, au XVIIIe siècle, l'avènement de Sheridan. De l'aveu des critiques anglais les plus autorisés (1), Sheridan et ses ascendants sont issus de Molière, grâce à Etheredge et à ses trois pièces : *The Comical Revenge* (1664), *She wou'd if she cou'd* (1668) et *The Man of Mode* (1676). La brillante carrière dramatique de notre auteur prit fin en 1676. Paresseux et débauché, il en vint à de tels excès qu'il fut envoyé en exil à Ratisbonne. Là, rien ne pouvait l'inciter à écrire; il était comme en dehors du monde civilisé. Il eut beau lire Sarrazin et Voiture et Molière, dont il se fit envoyer les œuvres (2); il se sentait désespérément dépaysé et retomba dans les pires excès, si bien qu'en 1689 il dut prendre la fuite, *ad asylum apud Gallos quaerendum*, comme s'exprime son secrétaire (3). Il mourut deux ans après. Mais parlons de la pièce. Les vers blancs du prologue sont harmonieux, mais rien dans ce prologue ne révèle qu'Etheredge allait consciemment appliquer une formule dramatique nouvelle.

Buckingham et Rochester ont déclaré un jour, en vers déplorables, qu'Etheredge avait écrit deux pièces bien reçues, mais sans aucune action (4). *The Comical Revenge* est l'une de ces pièces. Elle consiste en une série de scènes reliées par un fil ténu et divisées en actes avec une maladresse insigne. Cepen-

(1) Ward, t. III, p. 443; Gosse, *Life of Congreve*, p. 181; *Chambers's Cycl.*, t. II, p. 61. Voir aussi Harvey-Jellie, p. 59.

(2) C'était l'édition de 1682. On la retrouva dans sa bibliothèque.

(3) Cf. l'appendice d'un volume de lettres autographes d'Etheredge, British Museum, Add. MSS, 11513.

(4) *Timon, a Satyr;* George Villiers, *Works*. London, 1715, p. 164.

dant, on peut y distinguer deux parties. L'une est une pièce héroïque, fondée sur une double intrigue amoureuse entre Lord Beaufort et Graciana, d'une part, et entre le colonel Bruce et Aurelia, de l'autre. C'est dans cette partie que, pour la première fois dans une pièce régulière, la rime fut employée systématiquement ([1]). L'autre partie de la pièce est exclusivement comique. Elle montre comment un débauché extravagant, Sir Frederick Frollick, fit la conquête de la riche veuve Rich ; comment Sir Nicholas Cully, un badaud, devint la victime des escrocs Wheadle et Palmer, et comment Sir Frederick, les ayant trompés tous, se trouva finalement dupé lui-même par la veuve, qui avait eu l'astuce de mettre son patrimoine hors d'atteinte.

La parenté qui existe entre le père des deux jeunes filles nobles et la veuve Rich, ainsi qu'entre Sir Frederick et Lord Beaufort, forme le lien entre les deux parties de la pièce.

Dans l'action de la partie héroïque, on distingue une certaine ressemblance avec celle du *Dépit amoureux* de Molière. Lucile (qui s'appelle ici Graciana) aime Éraste (Beaufort) et est aimée par Valère (Bruce). Ascagne (Aurelia) aime ce dernier en secret et devient sa femme. Dans la partie comique, certaines figures ont des traits qui nous sont familiers. Le valet Dufoy a été recueilli sur le pavé de Paris par Sir Frederick, qu'il séduisit par son adresse à s'acquitter d'une mission confidentielle. Il fait une cour pressante à la servante Lucy, qui se moque de lui. Surpris dans son sommeil par les autres domestiques, il est encaqué par le milieu du corps dans un tonneau défoncé qui lui immobilise les bras, et se réveille au milieu d'une ronde endiablée. Cet incident comique donne le sous-titre à la pièce ([2]). Dufoy, qui rem-

---

([1]) WARD, t. III, p. 444. En 1663, Dryden avait déjà écrit des couplets de pentamètres rimés en deux endroits de sa comédie *The Rival Ladies.*

([2]) Il paraît que le moyen âge anglais employait ce moyen pour calmer d'indiscrètes ardeurs amoureuses. Cf. HALLIWELL, *Dictionary of Archaic and Provincial Words,* p. 893. En Hollande, au XVI[e] siècle, il existait une peine semblable qu'on appelait *den houten huik of tonne om den hals te dragene;* Cf. NOORDEWIER, *Nederduytsche Regtsoudheden.* Utrecht, 1853 p. 319. Le musée communal de Leyde (*Lakenhal*) possède un de ces tonneaux, peint aux armes de la ville et catalogué sous le n° 790.

plit dans cette comédie le rôle de l'antique soldat fanfaron, serait, d'après certains critiques, le Mascarille des trois premières comédies de Molière ([1]). Dufoy est un valet entreprenant et adroit, dévoué à son maître et ayant son franc-parler avec lui. Il use d'un idiome franco-anglais plus terrible encore que celui de *The Playhouse to be let* ([2]) Cela rappelle évidemment Mascarille. Mais Dufoy est grossier et débauché et n'a pas l'intelligence claire, l'invention inépuisable, la parole caustique qui distinguent Mascarille. Celui-ci est d'ailleurs le héros des trois premières comédies de Molière. Tout y sert à mettre en lumière ses qualités, à donner du relief à sa personne, à mettre en valeur chacun de ses mots. Dans *The Comical Revenge,* Dufoy est un personnage secondaire. Il se peut qu'Etheredge ait voulu faire de lui le centre de l'action comique; le titre semble même l'indiquer. Mais il est certain qu'il ne l'a pas fait. Tout au plus peut-on voir en lui le héros d'un tiers de l'action comique, qui contient en outre l'intrigue entre Wheadle, Palmer et Sir Nicholas ([3]),

---

([1]) Cf. Gosse, *Seventeenth Century Studies*, p. 240; Ward, t. III, p. 445; Harvey-Jellie, pp. 60-61; Meindl, *Etheredge*, p. 170.

([2]) Et aussi plus monotone :

> Good mor', good mor' to your Vorshippé; me am alvay
> Ready to atendé your Vorshippé, and your Vorshippé's
> Alvay ready to beaté and to abusé me; you vare drunké
> De laste nighté, and my head aké to day morningé..., etc.

([3]) Je saisis l'occasion pour signaler certaines particularités de ces caractères aux noms si suggestifs (*Wheadle* signifie escroc, *Cully*, souteneur. Sir Nicholas, *un des chevaliers d'Olivier* (Cromwell), ressemble beaucoup à Sir Gervase Simple dans *Love in a Maze* (1631) de Shirley, pièce qui fut représentée plusieurs fois après 1660. (Cf. Pepys, 31 mai 1668.) On retrouve ce type dans plusieurs comédies de la Restauration, le mieux peut-être dans *The Provoked Wife* de Vanbrugh. En 1674, il était déjà proverbial, car, dans *The Mall or, the Modish Lovers*, Sir Ralph déclare : « *...on se moque de nous..., on nous appelle Sir Nicholas et d'autres noms...* » Sir Frederick, qui n'a *jamais eu de conversation avec des dames cérémonieuses* et qui, pour cette raison, est très timide auprès des femmes honnêtes, revit plus tard dans le jeune Marlow de Goldsmith, qui avoue : « Je ne sache pas que j'aie jamais intimement connu aucune femme respectable, si ce n'est ma mère. Mais auprès de personnes d'une condition différente, vous savez... » (*She Stoops to Conquer*, II, 1).

d'une part, et, d'autre part, entre Sir Frederick et la veuve. Or, Wheadle et Palmer sont manifestement des personnages de Ben Jonson, frères de Face et Subtle dans *The Alchemist*. Sir Frederick est moitié un caractère de la même espèce, *a humour*, moitié un portrait peint d'après des contemporains connus, tels Sedley ou Rochester, et, peut-être, d'après l'auteur lui-même. Ici rien n'évoque Molière. Il y a bien un chirurgien qui abuse de termes techniques latins et a les idées très embrouillées, mais il ne ressemble que de loin aux médecins de Molière. Il y a bien aussi un certain parallélisme entre les amours de maître et maîtresse et valet et servante, qui fait songer au *Dépit amoureux*. Mais ce n'est, là encore, qu'une analogie superficielle. Il ne peut donc, à mon avis, être question d'emprunts de caractères, événements ou parties de texte. Langbaine, fureteur toujours à l'affût d'un plagiat, n'y a rien trouvé que puisse revendiquer Molière.

Mais la pièce a d'autres aspects. J'admets que l'on pourrait, sans manquer de sincérité et sans tomber dans l'exagération, attacher plus d'importance que je ne le fais au parallélisme dans la structure. D'autre part, si même l'on conteste que Dufoy occupe dans la pièce la place que tient Mascarille dans l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux* et les *Précieuses ridicules*, ou qu'il lui ressemble par son caractère, il faut cependant reconnaître que le théâtre anglais doit à Molière l'importation du *valet* comme personnage dramatique et que ce valet paraît dans notre pièce pour la première fois. De plus, l'art de l'expression y est remarquable. Quoi qu'en dise M. Verity [1], les vers de l'action héroïque sont d'une facture large, souvent pleins de force, parfois étonnamment harmonieux pour l'époque. La prose de l'action comique est légère; le dialogue est d'une familiarité de bon aloi [2]. En dépit d'un certain nombre de grossièretés à la manière de Ben Jonson, la pièce est un spécimen très passable

(1) Etheredge, *Works*, éd. Verity, p. xxix.
(2) Cf. Cibber, *Lives*, t. III, p. 33; Ward, t. III, p. 444.

de la comédie brillante, à facettes, écrite dans ce *conversational style* qui allait devenir l'expression caractéristique de la *comédie artificielle*. Ce style léger est la deuxième dette, et non la moindre, d'Etheredge envers Molière.

Le public anglais sut apprécier la pièce. A la première représentation, qui eut lieu probablement au début de l'année 1664, l'auteur comptait sur une salle bien garnie. Son attente fut dépassée. Betterton, Harris et Nokes, les trois meilleurs acteurs du moment, interprétaient les rôles de Lord Beaufort, Sir Frederick et Sir Nicholas. Price jouait Dufoy[1]. La pièce a dû être représentée plus de vingt fois en 1664. Elle *valut à la troupe plus de renom et de profit qu'aucune comédie précédente*[2]. En un mois, la recette atteignit mille livres, ce qui prouve un succès tout à fait exceptionnel. Nous savons que la pièce fut jouée dans les trois théâtres de *Lincoln's Inn Fields, Drury Lane* et *Haymarket,* ainsi qu'à Dublin, au théâtre de *Smock-Alley*. J'ai pu réunir vingt-trois dates de représentations : il y en eut trois en 1705, ainsi qu'en 1713, deux en 1712 et en 1716; la dernière n'eut lieu qu'en 1726[3]. Cinq éditions séparées avant 1690 et autant d'éditions collectives vinrent confirmer ce succès[4].

Il est intéressant de savoir ce que la critique pensa de la pièce. Evelyn, qui la vit jouer le 27 avril 1664, rapporte simplement le fait[5]. Pepys qui, par extraordinaire, n'y alla que le 4 janvier de l'année suivante, se montre sévère. Il trouva la pièce *amusante, mais rien que par la mimique et sans aucun esprit; au-dessous de l'ordinaire du théâtre*[6]. Hazlitt l'estime *bonne à rien*[7]. M. Ward pense que la partie comique a toujours

(1) *Roscius Anglicanus*, pp. 24-25.
(2) *Ibid.*, p. 25.
(3) Voir les listes de représentations, en appendice.
(4) Voir l'appendice bibliographique.
(5) *Diary*, éd. Dobson, t. II, p. 209.
(6) *Diary*, Jan. 4, 1665.
(7) *On English Comic Writers,* 3rd lecture, éd. Bohn's Libraries, p. 88.

été trop louée[1]. Le plus récent biographe de l'auteur remplit des pages à montrer les défauts de la pièce[2].

Mais, d'autre part, Edward Phillips y voit *un esprit amusant et un assez bon arrangement*[3]. Genest apprécie fort la partie comique[4]. Enfin, M. Gosse, qui, en mars 1881, redécouvrit Etheredge[5], déclara avec autorité que *ce fut un heureux instinct qui amena Etheredge à faire un peu mieux que Molière lui-même!* Il entendait par là qu'Etheredge avait fait disparaître la tendance didactique de Molière. D'autres pourtant verront en cela un défaut.

Si divergents que soient les avis des critiques, il est incontestable que c'est la première pièce imprégnée de l'esprit de Molière qui parut en Angleterre. Etheredge a emprunté *le* valet à Molière. Comme Molière, il a fait revivre la vie contemporaine et a ressuscité le dialogue animé et familier. Ce sont là, à n'en pas douter, les premières manifestations d'un esprit comique nouveau qui allait animer Wycherley et Vanbrugh, Congreve et Farquhar et enfin Sheridan.

Il faut avouer que le choix des caractères, du milieu où ils se meuvent et de la langue qu'ils parlent, touche à l'essence de l'art dramatique. C'est pourquoi j'estime que cette pièce, où, neuf ans avant la mort de Molière, on sut appliquer sa *formule*, marque un point très important de la pénétration française en Angleterre.

---

(1) T. III, p. 445.

(2) Meindl, *Etheredge*, pp. 167 et suivantes.

(3) *Theatrum Poetarum*, t. II, p. 53.

(4) *Some Account*, t. I, p. 54.

(5) L'article qu'il fit paraître dans *The Cornhill Magazine* à cette époque fut réimprimé dans ses *Seventeenth Century Studies*.

CHAPITRE IV.

The Damoiselles a la Mode ([1]),

par Richard Flecknoe.

Richard Flecknoe était un Irlandais né dans les premières années du XVIIe siècle. On conteste qu'il fût catholique et qu'il devînt prêtre ([2]). Il voyagea dans les Provinces-Unies († 1640), en Italie (Rome, 1645), en Turquie (Constantinople, 1647), au Portugal et au Brésil (1648). La preuve existe qu'il visita aussi la France et Paris. Il mourut vers 1678. Outre la comédie qui fait l'objet de ce chapitre, ses épigrammes et ses *Enigmaticall Characters* ont pour nous quelque intérêt.

C'est une figure originale. Le duc de Newcastle, un des premiers moliéristes en Europe, était son ami. Andrew Marvell a plaisamment décrit *Fleckno, un prêtre irlandais à Rome* ([2]). Flecknoe combattit la licence qui régnait sur la scène anglaise et se fit ainsi des ennemis implacables parmi les dramaturges populaires. Dès 1665, Dryden commença l'attaque dans son *Essay of Dramatic Poesy* ([3]). Il le cita ensuite dans sa scandaleuse comédie *Limberham* (1678) et réussit à faire de Flecknoe le type proverbial de l'écrivailleur ([4]). Il l'immortalisa en intitulant *Mac Flecknoe* son fameux poème satirique de 1682. Le duc de Buckingham acheva de le ridiculiser dans *The Rehearsal*. Ainsi s'explique que le duc de Dorset ne put trouver d'injure

---

([1]) M. Miles, dans son étude sur Molière en Angleterre, n'a pu examiner cette pièce assez rare.

([2]) Cf. *Dict. of Nat. Biogr.*; Lohr, *Flecknoe*, p. 7; Jos. Gillows, *Dictionary of English Catholics*.

([3]) Marvell, *Works*, éd. Grosart, p. xxxix; Dryden, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. X, pp. 436-437.

([4]) Cf. Dryden, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. I, p. 221.

plus sanglante à adresser à Edouard Howard que le nom de Flecknoe [1].

Flecknoe était prétentieux. Dans la préface de sa pièce *Erminia,* il s'encense comme suit : *Je puis dire, sans me vanter, que personne ne connaît mieux le théâtre anglais que moi... et que personne n'a fait plus ample connaissance avec le théâtre latin, français, espagnol et italien.* Mais, soit dit à son honneur, son *Short discourse on the English Stage* fut le précurseur aussi bien du célèbre *Essay of Dramatic Poesy* de Dryden que de la fameuse *Short View* [2] de Jeremy Collier. Il a consciencieusement étudié Molière et, en avouant explicitement ses emprunts, a fait preuve de plus de probité littéraire que Dryden. Il apprécie Molière et se compare à un lapidaire qui, ayant rapporté de France des pierres précieuses, s'applique à les sertir avec art [3]. De plus, il eut une haute conception des devoirs de l'adaptateur. Il lui demande d'abstraire la quintessence de son modèle et d'en rendre non seulement la lettre mais encore l'esprit. C'était chevaleresque de sa part d'indiquer ainsi lui même la norme d'après laquelle il voulait être jugé. C'était également présomptueux. Car cette pièce (qu'il dédia au duc et à la duchesse de Newcastle, grands admirateurs de Molière) le met en assez mauvaise posture s'il faut nous montrer aussi exigeants que l'auteur. C'est une combinaison de l'*École des maris,* de l'*École des femmes* et des *Précieuses ridicules.* L'auteur, avec beaucoup d'ingéniosité, a pris la première pièce pour base. Il y a trouvé deux frères ayant chacun une pupille à surveiller et défenseurs de méthodes pédagogiques diamétralement opposées. L'un des frères, partisan de tolérance et liberté, voit sa pupille répondre à ses espoirs et l'épouse. Flecknoe remplace cette jeune fille par deux *Damoiselles à la Mode,*

(1) Cf. *The Works of the most celebrated Minor Poets.* London, 1749, t. I, p. 126.

(2) *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage,* 1697; Cf. Genest, t. X, p. 252; Ward, t. III, p. 354.

(3) Préf. de *The Damoiselles a la Mode.*

vertueuses au fond, mais passagèrement affolées par leurs désirs d'élégances. Comme elles n'ont point perdu leurs parents et n'ont, par conséquent, aucun tuteur à enflammer, berner ou épouser, il leur fallait des galants. Flecknoe leur en donne deux qui les guérissent de leur travers au moyen du procédé employé par La Grange et Du Buisson dans les *Précieuses ridicules*. Et voilà cette pièce rattachée à l'*École des maris*. La mauvaise pupille de l'*École des maris* doit réussir à tromper son tuteur. Elle le fait ici comme l'enseigne cette *École*, mais profite aussi des préceptes de l'*École des femmes* qui se trouve ainsi reliée aux deux pièces précédentes. On distingue donc dans les *Damoiselles à la Mode* deux parties, assez bien proportionnées, qui correspondent respectivement aux *Précieuses ridicules* et à l'*École des femmes*, tandis que l'action, globalement considérée, suit le plan de l'*École des maris*. Flecknoe eut raison de bâtir sur ce plan simple et fort. Il le laisse intact, malgré l'omission de trois scènes (1). Ce sont d'abord celles où Isabelle, voilée, épouse Valère au nez de son tuteur. Flecknoe ne pouvait les employer, car il voulait que le mariage des trois jeunes filles eût lieu en même temps. C'est ensuite la scène où Léonor revient du bal : il la remplace par une scène qui modifie la conclusion et la morale des *Précieuses ridicules* et dont voici le résumé : les deux *Damoiselles* affectent une dévotion extrême et manifestent l'intention de se retirer dans un couvent, ce qui ramène les prétendants à des sentiments plus modérés. Leur ton, devenu conciliant, impressionne favorablement les jeunes filles : désormais, sans pourtant vouloir être *à la Mode,* elles ne mépriseront plus ni la toilette ni les agréments de l'esprit.

Flecknoe a donc trouvé excessive la leçon qui se dégage des *Précieuses ridicules* et s'est efforcé de satisfaire tous les goûts. On peut craindre qu'en voulant ramener la leçon à un trop juste milieu, il ne l'ait affaiblie. Tandis que Molière mettait en con-

---

(1) III, 4, 6 et 8.

traste l'affectation et le naturel, Flecknoe a essayé d'opposer une affectation, celle de mode et de haute culture, à une autre, celle de la mesure et du naturel. En ceci il manifeste une des tendances les plus frappantes des imitateurs de Molière et met en lumière une différence profonde entre le maître et les disciples. Molière crée des hommes raisonnables dont la conduite fait ressortir et corrige les défauts des autres. Flecknoe et ses pareils n'ont pas compris que l'homme naturel a sa place sur la scène comique.

Dans ses pièces romantiques les plus fantastiques, en ses personnages les plus terribles et les plus vils (1), Shakespeare fait toujours vivre des hommes véritables. Ben Jonson, au contraire, a fait de son théâtre un monde de fantoches, de monstres, l'Inferno des *Humours*. Toute la période de la Restauration anglaise porte le fardeau écrasant de cette erreur qui, de Shirley, retomba sur Shadwell. Nous verrons que c'est l'influence française qui en a de plus en plus allégé le poids. La lourde artificialité de Ben Jonson, allégée, affinée par l'influence de la France, de Molière, est devenue l'esprit de la comédie artificielle. Etheredge a créé celle-ci; Congreve la porte à l'apogée de sa gloire. Elle se mourra dans des productions semi-dramatiques (2), lorsque Defoe et Richardson feront reparaître l'homme naturel dans la littérature. De cette évolution, voici dans les *Damoiselles* un des premiers symptômes.

Mais revenons au texte. Flecknoe a emprunté à chaque scène des *Précieuses*, sauf la dixième (où l'on annonce Jodelet), ce qu'elles ont d'essentiel. Il a emprunté six fragments à l'*École des femmes* (3). On retrouve, en outre, des réminiscences de *Sganarelle* (4) et du *Misanthrope* (5), ainsi que des souvenirs

(1) Par exemple dans *Henri IV*.

(2) Par exemple *Polite Conversation* (1738) de Swift.

(3) I, 1; deux de I, 2; II, 2, et IV, 4.

(4) Sc. XVII.

(5) I, 1.

assez vagues du *Médecin malgré lui* ([1]). Il a ajouté à l'action plusieurs détails servant, en général, à faire mieux ressortir certains traits de caractère. C'est d'abord une collation qu'on offre aux deux valets déguisés, Mascarilio et Jodelet ([2]), et qui permet à la servante Lysette d'évoquer par une remarque savoureuse le peu de gêne qu'ils mirent à en profiter : « *Ils ont*, dit-elle, *mis en poche plus de bonbons et de pâtisseries que vingt commères à un baptême* ». C'est ensuite un monologue de Valère avant son entrevue avec Isabelle ([3]), et enfin une scène finale où Lysette plaisante Mascarilio et Jodelet.

La peinture des caractères s'est relâchée, mais pas autant que pareil bouleversement pouvait le faire craindre. Flecknoe a fait disparaître le laquais Almanzor des *Précieuses;* Chrysalde, ami d'Arnolphe, Enrique, beau-frère de Chrysalde, et Oronte, père d'Horace, de l'*École des femmes;* enfin, le commissaire et le notaire, de l'*École des maris*. Aucun de ces personnages n'a d'importance dans l'action. Sganarelle, qui n'est pas ici frère de Bonhomme, comme chez Molière il est frère d'Ariste, est une combinaison du Sganarelle de l'*École des maris* et de celui du *Cocu imaginaire*. Parfois, ce dernier domine ([4]). Il est beaucoup moins sympathique que le Sganarelle de Molière. Il est prétentieux et suffisant, envieux et cruel ([5]). Il affecte pour les Hollandais une prédilection destinée à rappeler que Flecknoe avait traversé les Provinces-Unies ([6]). Il possède, en outre, un des traits d'Alceste ([7]). Bonhomme est plus conciliant que Gorgibus dans les *Précieuses*, mais son prototype principal est Ariste de l'*École des maris*. Les *Damoiselles* diffèrent surtout

---

(1) I, 5.
(2) III, 4.
(3) IV, 9.
(4) IV, 7; V, 2.
(5) III, 5; V, 5; V, 7.
(6) III, 5.
(7) *Misanthrope*, I, 1, vers 105-112.

des *Précieuses* en ce qu'elles manquent de sincérité ([1]). Leurs caractères sont bien tracés; Flecknoe a même su les distinguer l'une de l'autre. Mary est la moins rusée et la moins affectée. Elle invente de nouvelles expressions précieuses ([2]). Isabelle est terriblement pratique et très vindicative ([3]). Lysette se montre très grossière envers Sganarelle ([4]) et se distingue de la servante de Molière par son esprit sarcastique ([5]). Mascarilio, qui emploie parfois des mots de Précieuse ([6]), a le caractère brutal ([7]) et incline vers le type du débauché de la Restauration. Ses principes, qui font songer à ceux des querelleurs de profession de Ben Jonson, sont de ne jamais se battre, s'il y a moyen de l'éviter, et de ne jamais payer, à moins qu'il n'y ait nécessité absolue ([8]). Le caractère de Jodelet est à peine indiqué. Lysette esquisse un bon portrait parlé des pseudo-seigneurs ([9]). Ils sont plus imprudents que chez Molière et d'un comique plus bas ([10]). Valerio, l'amant d'Isabelle, est d'un dessin flou ; il est plus bavard que dans l'*École des maris* ([11]). Les deux *innocents* (naturals) sont un produit maladif de l'imagination de Flecknoe et n'ont guère de ressemblance avec Alain et Georgette. Outre ces changements, on remarque une tendance générale à remplacer l'abstrait par le concret; ainsi, le mariage qui menace Isabelle prend la forme d'un contrat de mariage prêt à être signé ([12]). Il y a aussi un effort vers plus de vraisemblance dans les détails. Flecknoe semble avoir eu le texte sous les yeux, mais

---

([1]) II, 5.
([2]) *Ibid.*
([3]) IV, 4.
([4]) I, 2; III, 5.
([5]) III, 4.
([6]) III, 3.
([7]) III, 2.
([8]) III, 1.
([9]) IV, 1.
([10]) IV, 4; III, 1, 3.
([11]) IV, 9, 10.
([12]) V, 2.

il ne traduit jamais littéralement. Le tout donne l'impression d'avoir été bien assimilé. Par-ci, par-là [1], des répétitions dénotent une certaine négligence [2]. Le langage est faible et incolore, mais souple. Il n'est jamais francisé.

On admet généralement que cette pièce n'a jamais été représentée, et l'on sourit de la distribution détaillée et des indications dont Flecknoe la fit précéder [3].

L'emprunt au *Misanthrope* que nous avons constaté prouve que la pièce est postérieure au mois de juillet 1666. D'autre part, la première représentation du Théâtre Royal en 1666 eut lieu le 20 novembre. La pièce a donc dû être achevée entre les mois d'août et de novembre 1666. Nous pouvons, par conséquent, la classer, dans l'ordre chronologique, avant *Sir Martin Mar-all* de Dryden, qui fera l'objet du chapitre suivant.

Cibber [4] prétend que la pièce de Flecknoe, présentée au Théâtre Royal, fut refusée, mais ce témoignage est sujet à caution. Pepys [5] raconte que, le 15 septembre 1668, il *alla par eau au Théâtre Royal pour voir une nouvelle pièce, représentée la veille pour la première fois et traduite du français par Dryden sous le titre de « Ladies a la Mode »*. Or, on ne connaît aucune pièce portant ce titre et représentée en 1668. On a songé à la comédie *Love a la mode* [6]. Mais celle-ci, outre qu'elle est grossière et stupide, est signée *T. S.* (Thomas Southland?) et fut jouée à *Middlesex House* en 1663 [7]. D'autre part, les pièces

---

(1) Par exemple I, 2.

(2) *École des maris*, I, 2, vers 86 et 134-136.

(3) Comme celle-ci : *Destinée à l'ouverture du Théâtre* [Royal]. *1666.*

(4) *Lives*, t. III, p. 61.

(5) *Diary*.

(6) La farce intitulée *Love-a-l-amode* [*sic*]; */a comedy :/ As it is acted /at the/ Theatre, Smoke-Alley, /Dublin./ — /Printed for the booksellers./* M,DCC,LXXXVI.// 26 pages, n'a aucun rapport avec cette comédie. Il ne faut pas non plus confondre celle-ci avec *L'amour à la mode* de Thomas Corneille (1653), traduite en anglais sous le titre de *The Amorous Gallant or, Love in Fashion*, en 1675.

(7) Cf. Genest, t. X, p. 137.

portant des titres à terminaison analogue ne sont pas rares [1]. Sur la foi du passage de Pepys que je viens de citer, M. Saintsbury a réimprimé dans l'édition Scott des œuvres de Dryden, une comédie intitulée *The Mall or, the Modish Lovers*, publiée en 1674 avec une préface de *J. D.* Mais rien ne prouve que ce *J. D.*, qui dédie la pièce à un certain William Whitcomb, entièrement inconnu, soit John Dryden. M. Saintsbury a dû voir que la pièce est indigne de Dryden et s'en tire en supposant qu'elle est une adaptation des *Ladies a la Mode* de 1668 [2]. Tout cela paraît bien improbable. Ne se peut-il pas que Pepys ait parlé de notre pièce ? La dernière scène contient le titre cité par Pepys : *Ladies a la Mode*, mots qui peuvent s'être fixés dans sa mémoire. Il est d'ailleurs possible qu'à une représentation le mot étranger *damoiselles* ait été remplacé par *ladies*. Ce qui donne de la probabilité à l'hypothèse d'une représentation, c'est, outre la distribution et l'indication citée plus haut, un *Prologue pour la* reprise *de ses Damoiselles a la mode par les serviteurs du roi* (c'est-à-dire les acteurs de la troupe royale) que Flecknoe publia en 1670 [3] et qui donne nettement l'impression que la pièce avait été jouée [4].

Somme toute, la question n'est pas tranchée, mais il est permis de conclure que, si aucune des pièces proposées ne répond exactement aux détails que donne Pepys, *The Damoiselles a la Mode* s'en rapproche le plus : et par le titre et par la date et par la source, qui est française et qu'on ne peut indiquer ni pour *The Mall* ni pour *Love a la Mode*.

La critique a beaucoup varié dans ses opinions sur Flecknoe. C'est d'abord la fureur de Dryden. C'est ensuite l'ironie tran-

---

(1) Sans parler de *Marriage-a-la Mode*, de Dryden, on peut citer Genest, t. V, p. 60; t. VII, p. 155; t. X, p. 180, etc.

(2) Dryden, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. VIII, pp. 644-647.

(3) Prologue for the revival of his Damoiselles a la mode, Acted by his Majesties Servants. (*Epigrams*, édit. 1670, p. 74.)

(4) L'auteur d'un article dans *The Retrospective Review*, t. V, p. 267, et M. Lohr, *Flecknoe*, p. 91, sont du même avis.

quille de Langbaine ([1]), que l'on retrouve plus tard dans le *Dictionnaire de biographie nationale*. D'autre part, au XVIIIe siècle, Southey ramassa le gant pour Flecknoe et défendit en lui un digne successeur de Davenant ([2]). La *Retrospective Review* ([3]) l'imita, et récemment *Chambers's Cyclopædia of English Literature* traitait Flecknoe avec une douceur marquée ([4]). Enfin, une récente monographie allemande sur Flecknoe concède que *la structure de ses pièces, en général, n'est pas mauvaise* et, à propos de *The Damoiselles*, que *cette compilation doit..., somme toute, être considérée comme assez heureuse et réussie* ([5]).

Je crois que Flecknoe a fait preuve, dans cette pièce, d'une grande habileté technique en faisant de trois pièces un ensemble logique et pas trop encombré. Il a su modifier les personnages de Molière par de petits traits nets et sûrs et les a anglicisés avec adresse. Son travail prouve une connaissance très étendue du théâtre de Molière. Enfin, le fait que, dès 1666, le premier des réformateurs du théâtre de la Restauration ait choisi Molière pour le modèle de la seule comédie qu'il ait écrite, est par lui-même assez significatif.

Flecknoe semble avoir eu l'intention d'adapter le *Médecin malgré lui* de Molière. Il écrivit un *Prologue pour le Médecin malgré lui, en costume de bouffon* ([6]) ! Ce prologue est compris dans l'édition de 1670 de ses *Épigrammes* ([7]). Dans l'édition suivante, augmentée (1671), ce prologue est omis, mais sept vers en sont incorporés dans une piécette intitulée *Of Farces* ([8]).

([1]) *English Dramatick Poets*, p. 199.

([2]) *Omniana*.

([3]) T. V, p. 268.

([4]) T. II, p. 784.

([5]) Lohr, *Flecknoe*, pp. 107 et 89.

([6]) *Prologue, Intended for his Physician against his will, In a Fools Coat.*

([7]) *Epigrams of all sorts, made at divers times, on several occasions.*

([8]) Page 52.

On peut en déduire que Flecknoe abandonna son projet en 1670 ou l'année suivante.

Même en dehors du domaine dramatique, Flecknoe a contracté des dettes envers Molière. Nous trouvons chez lui un exemple des rapports, si peu étudiés, entre les *Caractères*, tels ceux de Théophraste, et le théâtre. En 1658, suivant les traces de Hall, Overbury et Earle, Flecknoe publia un recueil intitulé *Enigmaticall Characters*, qui eut trois éditions. Dans celle de 1665, le soixantième caractère est celui d'une précieuse : *Of a Precieuse or Artificial Beauty*, et rappelle un passage de la première scène du *Tartufe*. Mais *Tartufe* ne fut imprimé qu'en 1669. Flecknoe a cependant pu voir jouer la pièce, soit à une des représentations privées à Versailles, soit à Villers-Cotterets, soit au Raincy (1). Il n'y a rien d'improbable à cela, car à Bruxelles Flecknoe vécut dans l'entourage de la marquise de Mons, du duc de Lorraine, des filles du duc d'Aerschot et du jeune prince d'Arenberg. Et, d'ailleurs, la preuve qu'il alla à Paris, — ce que son biographe ignore, — c'est que le dixième caractère, dans l'édition de 1665, porte la mention : *Made at Paris*. Enfin, notre hypothèse se trouve encore confirmée par le fait que l'édition de 1658 des *Enigmaticall Characters* contient bien un caractère intitulé : *Of an Artificial Beauty* (non *Precieuse*), mais qui omet précisément le passage sur lequel nous nous appuyons (2). Il a donc dû être ajouté entre 1658 et 1665.

---

(1) 12 mai 1664 (3 actes); 25 sept. 1664; 29 nov. 1664 et 8 nov. 1665.

(2) Voir ce passage en appendice.

CHAPITRE V.

Sir Martin Mar-all [1] or, the Feign'd Innocence.

par John Dryden.

John Dryden, le poète qui, par ses défauts comme par ses qualités, fut peut-être le plus anglais de tous les auteurs britanniques [2], va transformer, adapter Molière. C'est ici ou jamais, semble-t-il, que la différence de nationalité va se manifester par des altérations profondes.

On connaît assez la vie de Dryden; nous n'en rappellerons donc que certaines circonstances. *Secret Love or, the Maiden Queen* [3], pièce où l'influence de Molière se faisait déjà sentir, venait d'être représentée. La carrière de l'auteur s'annonçait de plus en plus brillante. Plein d'une curiosité inquiète, membre de la *Royal Society*, il vivait dans un entourage d'hommes cultivés et prenait rapidement conscience de lui-même. Il exprima bientôt sa conception de l'art dramatique dans son célèbre *Essay of dramatic poesy* (1665), où l'influence des *Examens* de Corneille est très apparente. Dryden allait être un adaptateur conscient. Ce serait là une chose bien plus importante encore s'il n'avait avoué son mépris pour ses propres comédies, écrites, à ce qu'il dit, pour de l'argent. La seule exception serait sa pièce héroïque intitulée : *All for Love!* En effet, la comédie proprement dite est, à son avis, *inférieure, par sa nature même, à toute autre espèce dramatique* [4]. D'ailleurs, ajoute-t-il : *Je n'ai pas*

---

(1) Ce nom rappelle celui de *Martin Marprelate,* célèbre par la controverse de ce nom (vers 1590), et aussi *Marplot*, un personnage d'une comédie de Mrs. Centlivre, intitulée *The Busy-Body*. *Mar-all* fut vraisemblablement le prototype de *Marplot*. Mahrenholtz (*Molières Leben und Werke*, p. 324) confond les deux.

(2) Cf. Saintsbury, *Dryden*, p. 3.

(3) Voir chap. XIV.

(4) Préface de *An Evening's Love*.

cette gaîté d'humeur qu'elle exige. Par conséquent, *ceux qui déprécient mes comédies ne me font aucun tort, si ce n'est au point de vue du profit. Le renom est la dernière chose à laquelle je prétendrai pour elles* (1).

Nous savons que Dryden remaniait ses théories de temps à autre. Mais, comme adaptateur et traducteur, il resta toujours un fils de Scaliger : *nemo est qui non aliquid de Echo;* un fils de Ben Jonson, suivant lequel l'*imitatio* est aussi nécessaire au poète que l'*ingenium,* l'*exercitatio* et la *lectio* (2). *Partout,* dit-il, *où j'ai trouvé une histoire à mon goût dans un roman en vers ou en prose ou dans une pièce étrangère, je n'ai jamais fait et je ne ferai jamais de difficulté pour en emprunter le fond, l'arranger et l'adapter à la scène anglaise* (3). Nous verrons bientôt si Dryden a su, comme on le prétend (4), mettre sa théorie en pratique.

Mais auparavant il nous faut consacrer quelques lignes à un intéressant intermédiaire qui donna à Dryden, au dire de Downes, la traduction d'une pièce du *fameux poète français Monseur Moleiro!* (5) C'est William Cavendish, premier duc de Newcastle. En effet, d'après une note manuscrite dans l'exemplaire du *Roscius Anglicanus* que possédait l'antiquaire Isaac Reed, *Sir Martin* est mentionné dans les registres de la *Stationers' Company* sous le nom du duc de Newcastle (6). D'ailleurs, la pièce parut sans nom d'auteur jusqu'en 1691 (7).

William Cavendish (1592-1676) épousa à Paris, en 1645, une

---

(1) *A Defence of the Essay of Dramatic Poesy;* DRYDEN, *Essays,* éd. Ker, t. I, p. 116.

(2) Cf. SPINGARN, t. I, pp. 130 et suiv.; LEE, pp. 249-252.

(3) Préface de *An Evening's Love.*

(4) SAINTSBURY, *Dryden,* p. 55; MARGARET SHERWOOD, *Dryden's Dramatic Theory and Practice,* pp. 100-101.

(5) *Roscius Anglicanus,* p. 31. L'honnête souffleur corrige dans les *Errata* et écrit *Moleire...*

(6) En date du 24 juin 1668.

(7) Et non, comme on l'a toujours cru, jusqu'en 1697. Voir l'appendice bibliographique.

dame d'honneur de sa reine bannie. Après trois ans de séjour à Paris, il se rendit à Anvers où il habita jusqu'en 1660. Or, sa femme, *Mad Madge*, qu'affectionnait Charles Lamb ([1]), se piquait d'écrire et réussit, avec l'aide de son époux, à remplir plus d'une douzaine de lourds in-folios. Langbaine avait une haute idée des œuvres dramatiques du duc, et Scott connaissait les titres de ses pièces. Dans l'une d'elles ([2]), que Pepys trouvait *la chose la plus stupide qui ait paru sur la scène*, un des personnages, Maître Furres, semble emprunté au *Malade imaginaire*. Deux pièces influencées par Molière furent dédiées au duc : *An Evening's Love*, de Dryden, et *The Libertine*, de Shadwell. Dans *Bury Fair*, qui se ressent aussi de l'influence de Molière, Shadwell incorpora en partie une comédie du duc, intitulée : *The Triumphant Widow* ([3]). Voilà des liens multiples entre ce duc anglais et le comédien du Roy, et, à première vue, l'hypothèse d'une traduction préalable de l'*Étourdi*, qui serait bientôt devenue *Sir Martin Mar-all*, n'a rien d'inadmissible. Mais je n'ai pu découvrir aucune trace de cette traduction, ni dans les œuvres du duc, ni dans celles de sa femme, ni dans leur correspondance, et nous savons que la duchesse, qui idolâtrait son mari, conservait jalousement tout ce qui sortait de sa plume ([4]).

Pepys, il est vrai, présente comme un fait notoire que Dryden fit usage d'une traduction du duc, et il semble même attribuer à celui-ci la majeure partie de l'adaptation ([5]). Scott répète l'affir-

---

([1]) Cf. *Essays of Elia, Mackery End.*

([2]) *The Humorous Lovers*, imprimée en 1677.

([3]) Imprimée en 1677.

([4]) Voir, sur ce curieux ménage, une biographie du duc par sa femme, augmentée de l'autobiographie de la duchesse, annotée par M. C. H. Firth, Londres, 1886; une biographie du duc, annotée par M. A. Lower, dans la collection *Library of Old Authors*, ainsi qu'une monographie récente : *The First Duke and Duchess of Newcastle-upon-Tyne*, by the author of *A Life of Sir Kenelm Digby*, etc., London, 1910. L'édition de l'autobiographie de la duchesse par M. Jenkins (1872) contient un choix de ses œuvres.

([5]) *Diary*, Aug. 16, 1667.

mation de Downes et pense que c'est par respect pour le duc que Dryden laissa paraître la pièce sans nom d'auteur jusqu'en 1697. C'est là, comme nous l'avons pu voir, une erreur. Quel était d'ailleurs ce sentiment de respect? Scott a probablement oublié qu'en 1678 déjà, quand parut la troisième (?) édition, le duc était mort depuis deux et la duchesse depuis quatre ans. Il me semble donc qu'on peut mettre en doute l'existence d'une traduction préalable. Mais comme Genest et M. Ward [1] sont également affirmatifs sur ce point, je préfère suspendre mon jugement.

Dryden avait étudié d'assez près l'œuvre de Molière; nous en trouverons des preuves plus tard, même dans ses essais critiques. Peut-être fut-ce Molière qui lui apprit à se moquer des médecins [2] :

So lived our sires, ere doctors learn'd to kill...

Dryden avait également lu Quinault [3] dont l'*Agrippa* avait été traduit en anglais par Dancer et qui avait fourni à Sir William Lower le modèle de sa pièce *The Amorous Phantasme*. Dryden réduisit en une pièce l'*Étourdi* de Molière (1653 ou 1655) et l'*Amant indiscret* de Quinault (1654). Comme les thèmes de ces deux pièces se ressemblent étroitement, il a fallu les examiner de très près afin de distinguer ce qui revient à chacune d'elles. Faute d'avoir ainsi procédé, on s'est souvent trompé [4]. Les deux pièces sont indépendantes l'une de l'autre, mais se trouvent reliées par leur commun modèle : l'*Inavvertito* de l'acteur italien Nicoló Barbieri, dit Beltrame. Elles n'ont rien de commun avec les *Bacchides* de Plaute [5].

---

(1) *Some Account*, t. I, p. 75; WARD, t. III, p. 334.

(2) *Epistle* to John Driden of Chesterton.

(3) Pierre Quinault, 1637-1688.

(4) On a attribué la *partie de piquet* aux *Fâcheux* (II, 2), alors qu'il est évident qu'elle est empruntée à l'*Amant indiscret* (I, 4); on a cru que la scène où Lélie confie à son rival tous les détails de la cour qu'il fait à Célie revenait à l'*Étourdi* (V, 4, 6), alors qu'elle appartient à l'*Amant indiscret* (I, 5, 6), etc.

(5) Cf. VON REINHARDSTOETTNER, pp. 439-440.

Dryden s'est manifestement servi du texte original de Quinault, ce qui rend plus improbable encore qu'il se soit servi d'une traduction pour celui de Molière. Il a emprunté à Quinault plus qu'à Molière [1], à savoir la majeure partie des trois premiers actes de l'*Amant indiscret*. Il n'emprunte rien au cinquième acte, parce qu'il se réserve de l'employer plus tard dans *The Mock Astrologer,* qui fera l'objet d'un prochain chapitre. Molière a fourni à Dryden la substance des deux derniers actes de l'*Étourdi* [2]. Quatre personnages de cette pièce disparaissent dans l'adaptation. Ce sont les deux vieillards Anselme et Pandolfe, Andrès et le valet Ergaste. Dryden garde tous les personnages de Quinault, sauf Courcaillet, l'hôtelier de l'*Épée royale*. Enfin, tandis que Molière met la scène à Messine, Dryden la transpose à Londres, suivant en cela l'exemple de Quinault qui, lui aussi, avait choisi une capitale, Paris.

L'intrigue originale [3] ajoutée par Dryden et qui donne le sous-titre à la pièce : *La feinte innocence,* est d'une grande valeur comique, mais de nature assez scabreuse. Lady Dupe, une dame d'une moralité incertaine, mais pleine d'expérience, instruit sa nièce, Mrs. Christian [4], dans l'art d'exploiter le riche Lord Dartmouth qui lui fait la cour. Élève docile, la jeune fille suit

---

[1] Il doit à QUINAULT, I, 1-3 en partie, 4, 5, 6; II, 1-9 inclusivement; III, 1, 4, 9; enfin le commencement de IV, 1. M. Harvey Jellie n'indiqua comme empruntés à Quinault que II, 5 et 6, et indiqua à tort IV, 8. — Les pièces anglaises, en général, ne sont divisées qu'en actes. Lorsqu'elles possèdent une division en scènes, celle-ci est bien souvent rudimentaire. Il a fallu, pour les pièces qui sont dans ce cas, suppléer une division complète, d'après le principe suivant : une scène nouvelle chaque fois que le nombre de personnages en scène varie.

[2] Voici le détail de la dette : L'idée de I, 4 et 8; II, 6, 11 et des fragments de 7, 8 et 10; III, 2, 3 et des fragments de 4 et 5; IV, 1, 4, 5, 6, ainsi que 2 et 7 en partie; V, 1 et 4 et deux fragments de VI; de plus une réminiscence des *Précieuses ridicules*.

[3] Elle n'est nullement imitée de Molière, comme le croit M. HARVEY JELLIE, pp. 90-91.

[4] C'est-à-dire Mme Christian; le titre de Miss (Mademoiselle) avait au XVIIe siècle une signification très spéciale.

les conseils de sa tante avec un plein succès. Sans affirmer (1) que Mrs. Christian soit imitée de l'Agnès de l'*École des femmes*, il faut avouer qu'à certains moments elle y fait penser. Parfois même elle ressemble à Cathos, la Précieuse (2). L'intrigue Dupe-Christian-Dartmouth comprend sept divisions (3). Elle est très habilement rattachée à l'action principale. Les points d'attache se trouvent dans la parenté de Sir Martin avec Lady Dupe; dans diverses scènes où celle-ci s'emploie en faveur de Sir Martin (4), où Warner (5), le valet de Sir Martin, essaie de faire épouser Mrs. Christian par le rival de son maître et (6), ayant échoué, fait arrêter ce rival sous prétexte d'avoir manqué à sa promesse de l'épouser (7); enfin, dans la scène finale où, grâce aux mesures prises par Lady Dupe (8), tous les personnages se trouvent réunis.

Cette dernière scène met en lumière une autre différence fondamentale entre l'auteur français et l'imitateur anglais. L'*Étourdi* de Molière obtient la jeune fille qu'il aime; l'*Étourdi* de Dryden est victime de la confusion d'une mascarade et épouse, sans le savoir, la servante de sa bien-aimée. C'est son valet, l'ingénieux Warner, qui se trouve devenir l'heureux époux de Mrs. Millisent. Le peuple anglais possède un sens profond de la justice qui ne s'est démenti nulle part, pas même au théâtre. Le public français,

---

(1) Cf. Moseley Kerby, p. 20.

(2) Cf IV, 1:15 (c'est-à-dire 15e division de la 1re scène telle que l'indique Dryden) et les *Précieuses ridicules*, sc. V.

(3) Deux dans I, 1; quatre dans II, 1; une dans IV, 1.

(4) I, 1 : 2; III, 2 : 1.

(5) Presque tous les personnages ont des noms significatifs, à commencer par Sir Martin et Lady Dupe; puis Warner, l'avertisseur; Moody, le renfrogné, père de la fiancée de Sir Martin, Mrs. Millisent, enfin Sir John Swallow (avale-tout), le naïf rival de Sir Martin. Observons, à propos du nom Millisent, que dans *The City Madam* de Massinger (1632) paraît une Mrs. Millescent. Un autre personnage de cette pièce, Luke Frugal, présente certains traits qui font songer à un Tartufe avant la lettre.

(6) IV, 1 : 9; 1 : 13; 1 : 15; 1 : 16.

(7) V, 1 : 1.

(8) Dans V, 3 : 2 et 3.

acquis d'avance à celui qui l'a fait rire, emporté par ses sentiments plus forts que son sens abstrait de la justice, applaudit de tout cœur à son succès final, mérité ou non. Il ne saurait être juste sans être d'abord bienveillant. L'Anglais, au contraire, dissocie complètement sa raison d'avec ses sentiments et saura condamner, au nom de la justice, ce qu'au fond du cœur il admire le plus. Dans le cas présent, ses sympathies vont à Sir Martin. Mais Warner, quoique valet, a fait preuve d'ingéniosité, de persévérance, de dévouement : il est le plus méritant, à lui la couronne. C'est pourquoi Dryden donne la jeune fille au valet, tandis que le maître, tout naïf et étourdi qu'il est, se trouve favorisé par Molière. Dryden préfère que Millisent épouse, plutôt qu'un sot, un homme qui n'a jamais pensé à elle. On a critiqué le titre de la pièce de Molière qui aurait dû, dit-on, s'appeler *Les Contretemps,* puisque Lélie ne commet de bévues que lorsque son valet l'a mal renseigné. Dryden semble avoir prévu l'objection, car il montre par un exemple que l'*Étourdi* sait réussir lorsqu'il agit en connaissance de cause et que les plans de son valet ne contrarient pas les siens; témoin la ruse de la mascarade [1], inventée par Sir Martin et non par le valet.

D'autres changements révèlent chez Dryden une tendance à dramatiser. Il fait représenter sur la scène ce que Molière ou Quinault font raconter. Le récit de la libération de Léandre par son rival Lélie et les remarques sur la conduite de Lélie déguisé deviennent deux scènes différentes [2]. Deux vers de l'*Amant indiscret* fournissent matière à une partie du troisième acte [3].

---

(1) Burnet (*History of my own times*) rapporte que, en 1668, le roi et la reine et toute la Cour, s'étant déguisés, se répandirent en ville, entrèrent dans les maisons et y dansèrent avec entrain (*with a great deal of wild frolic*). La ruse était donc très appropriée au temps et au lieu.

(2) V, 1 : 7; V, 1 : 12.

(3) III, 3 : 2.

Dryden aime aussi à présenter certains faits d'une manière plus frappante. Il préfère que Lélie se prétende le frère de Célie et pas seulement un voyageur qui a rencontré ce frère. La situation en devient beaucoup plus piquante Comme de juste, Lélie se conduit plus librement envers Célie que ne pouvait le faire un inconnu, d'autant plus qu'elle n'est pas une esclave, mais la fille de l'honnête Moody. Il est naturel aussi que, dans ces circonstances, Moody soit beaucoup moins soupçonneux que Trufaldin. C'est à de petits traits semblables que l'on reconnait la valeur d'une adaptation. Dryden est rarement en défaut à ce point de vue.

Il manifeste parfois une tendance à dédoubler actions et personnages. En cela, il a de qui tenir et peut se réclamer de toute la longue lignée de ses prédécesseurs, à commencer par Shakespeare ([1]). Dryden dédouble l'intrigue amoureuse entre Lélie et Célie et établit entre le valet Warner et la servante Rose des relations calquées sur celles de leurs maîtres. Ce changement est vaguement ébauché dans l'*Amant indiscret*. On pourrait cependant soutenir qu'il fut suggéré par les proportions symétriques du *Dépit amoureux*.

Certaines additions sont entièrement dans le goût de Molière : Warner, pour sauver son maître aux yeux de sa maîtresse, s'accuse de ses bévues ([2]) ; Sir Martin retient en ville son rival prêt à partir, en lui rendant le document que Warner venait de lui voler ([3]) ; enfin celui-ci, surpris en conversation avec Mrs. Millisent, se prétend occupé à lui apprendre une chanson ([4]).

Il est probable que Molière avait pour principe de ne jamais faire commencer une pièce par une scène très importante. C'est

---

([1]) Pour s'en convaincre, il suffit, par exemple, de comparer le *Marchand de Venise* avec sa principale source italienne, *Il Pecorone* de Giovanni Fiorentino.

([2]) II, 2 : 2.

([3]) III, 3 : 2.

([4]) IV, 1 : 10.

dire qu'il n'aimait pas d'y faire paraître un valet, personnage qu'il mettait généralement en vedette ([1]). En donnant au valet plutôt qu'au maître le premier monologue, qui avait bien des chances de passer inaperçu, Dryden s'écartait donc de ce principe. Ce n'est d'ailleurs pas la seule altération préjudiciable à la pièce. Les conversations entre maître et valet après chaque nouvelle bévue manquent de variété. L'emploi trop fréquent d'argent par les personnages dénote chez l'auteur l'impuissance à les faire agir par la nécessité des événements et le jeu des passions. La gigue dansée par Tony au cinquième acte est un sacrifice regrettable aux goûts chorégraphiques de l'époque, quoique ce soit une erreur pardonnable chez un imitateur de Molière. Enfin, comme toujours, il faut relever quelques grossièretés inutiles ([2]).

Toute la vitalité des personnages de l'action principale dérive de Molière. Leurs sosies, chez Quinault, sont, en effet, incolores, sans relief et sans vie. Cependant, quoique Lélie descende d'un degré l'échelle du comique, il n'y a pas lieu de déclarer que l'*Étourdi anglais... est un personnage beaucoup plus méprisable que son modèle français* ([3]). Mascarille devient plus grossier, Léandre plus faible et moins digne. Le ton de la pièce a sensiblement baissé, mais l'atmosphère de l'*Étourdi* est assez bien conservée, mieux que celle du *Misanthrope* dans *The Plain Dealer* de Wycherley, mieux même que celle du *Dépit amoureux* dans *The Mistake* de Vanbrugh, qui s'attache cependant plus étroitement au texte. Le vieux Moody est une *humeur* faite homme. Je veux le croire original jusqu'à preuve du contraire. Il correspond à Lidame, mère de Lucresse, dans *l'Amant indis-*

([1]) Voir les rôles de valet dans *Don Juan*, *le Sicilien*, *Amphitryon*. Dans l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux*, *M. de Pourceaugnac*, *Scapin* et le *Malade imaginaire*, le valet ou la servante ont les rôles principaux et ne paraissent pas dans la première scène.

([2]) I, 1 : 1; IV, 1 : 17.

([3]) Cf. SAINTSBURY, *Dryden*, p. 43.

cret. Dryden a remplacé celle-ci par un homme, probablement parce que *la* vieille femme était déjà représentée, dans la liste des personnages, par Lady Dupe; tant est puissante l'influence de la tradition. Ils furent légion, les dramaturges qui reproduisirent ainsi, souvent inconsciemment, le cadre traditionnel de personnages qui n'a guère varié depuis Ménandre; et il en est encore aujourd'hui.

Mrs. Millisent est une Célie anglicisée, c'est-à-dire plus libre dans son langage et plus résolue dans sa conduite. Ce qui la distingue surtout de sa sœur française, c'est son admiration sincère pour l'ingéniosité, le courage et l'endurance. Elle possède l'*instinct sportif* spécifiquement anglais et apprécie ces qualités même chez les plus humbles. Lorsqu'elle a épousé Warner, Dryden, sans doute pour ne choquer personne, nous révèle que ce valet est un noble seigneur appauvri.

A la représentation, cette pièce doit paraître très animée et amusante, un peu longue peut-être. C'est que Dryden, non content d'un double modèle et d'une intrigue de son cru, pensa devoir y ajouter des épisodes tirés des sources les plus diverses. Mrs. Christian vend à lord Dartmouth un baiser pour un rubis (1), ce qui est un souvenir d'une pièce de Shirley, *Changes or, Love in a Maze* (2), où sir Gervase Simple paie d'un diamant un baiser de la pseudo Lady Bird et déclare ne vouloir donner qu'un rubis pour la permission de lui baiser la main. Mrs. Millisent donne à Sir John un rendez-vous (3) et renouvelle ainsi la plaisanterie dont furent victimes le docteur Caius et Sir Hugh Evans de la part de l'hôtelier de la *Jarretière*, dans les *Joyeuses Commères de Windsor*. Ce n'est pas tout; Dryden fait aussi des emprunts

(1) II, 1 : 2.

(2) IV, 2. Dryden, qui pouvait avoir vu jouer cette comédie le 22 mai 1662, le 10 juin 1663, le 1er mai 1667, etc. (Cf. Pepys), y fera d'autres emprunts pour *Secret Love or, the Maiden Queen*.

(3) II, 2 : 3.

à Cyrano ([1]), à la *Zélotyde* de Le Pays ([2]), au roman de *Francion* ([3]) de Sorel, à Voiture dont il traduit très gentiment la chanson

L'Amour sous sa loy... ([4]).

et enfin à une pièce de Shakerley Marmion ([5]).

Et pourtant l'œuvre n'a guère souffert de cette abondance d'incidents. L'appétit robuste d'un public longtemps sevré des plaisirs de la scène s'accommodait fort bien d'un régime aussi plantureux.

La première eut lieu au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, le 15 août 1667, *tous les rôles étant remplis avec beaucoup de jus-*

([1]) Comparez II, 2 : 7 avec les *OEuvres diverses* de Cyrano, 1663, t. I, p. 135; Lettre X : *Contre un gros homme*, « à cause qu'un homme ne vous saurait battre en entier en vingt-quatre heures... » (*I think 't will ask two days to beat him all over*, etc., Dryden.)

([2]) V, 1 : 5; M. Harvey Jellie renvoie au VIIe livre de la *Zélotide* de Du Paÿs. (*Les Sources*, p. 91.) Or, le court récit de Le Pays n'est pas même divisé en livres. Il devait être assez connu en Angleterre. Genest (t. I, p. 76) signale des allusions à cet ouvrage dans l'*Alliance of Church and State* de Warburton (1736) et dans les lettres de Richard Porson à l'archidoyen Travis (1788-1789).

([3]) Langbaine, que suit docilement M. Halliwell (*Dict. of Old Engl. Plays*), réfère le passage en question à la *Francion* de M. du Parc ! M. Kerby (p. 19) écrit du Fare !! Dryden l'a emprunté à la *Vraie histoire de Francion composée par Charles Sorel*, pp. 281-282 de l'éd. Colombey, Paris, 1858. N'oublions pas que Gillet de la Tessonnerie débuta dans la comédie par une adaptation de ce roman et que Dryden pouvait la connaître.

([4]) V, 1 : 6. Cf. *Poésies de M. de Voiture*, p. 457, apud Langbaine, p. 133. Voiture, dont John Oldham (1653-1683) traduisit toutes les poésies, exerça plus tard une grande influence sur Pope. Hallam appelait celui-ci *le singe de Voiture*. Cf. *An Introduction*, p. 629.

([5]) Comparez V, 3 : 4 avec *The Fine Companion* de Marmion, IV, 1. C'est à tort que M. Halliwell (*loc. cit.*) prétend que l'incident est tiré de *The Antiquary* du même auteur. M. Harvey Jellie copie évidemment l'erreur de Langbaine qui renvoie à IV, 3. L'incident en question (un homme est hissé sur un échafaudage de chaises sous prétexte de boire un toast solennel; il y est abandonné, réduit à l'impuissance) ressemble quelque peu à celui de *Virgile dans le panier*, dont nous trouverons plus loin un autre exemple.

tesse et de vérité [1]. Une recette exceptionnelle, inférieure seulement à celle qu'avait produite *The Comical Revenge* d'Etheredge, atteste le succès de la pièce. Peu après, en 1670, Sir Martin était déjà proverbial [2]. Il y eut trente représentations en 1667 [3]. Trois ans après, la pièce servit de spectacle d'ouverture au nouveau théâtre de *Dorset Garden*. Trois jours de suite, le public s'y écrasa pour admirer Nokes dans le rôle de Sir Martin. D'après Downes, dont Genest et une longue série de critiques répètent l'affirmation, Dryden aurait écrit le rôle de Sir Martin expressément pour Nokes. Cela est peu probable, car il n'a guère changé Lélie. Il se peut cependant qu'il ait choisi la pièce parce que le rôle se prêtait au talent de l'acteur, dont la comique solennité, l'air de pusillanimité pitoyable et de consternation absolue [4] devaient composer un Sir Martin des plus réussis. Après 1710, la pièce passa du *Haymarket* à *Drury Lane*. La dernière représentation, à ma connaissance, eut lieu en 1721. Lélie vécut donc un demi-siècle sur la scène anglaise. C'est là une longévité remarquable. La Cour s'intéressa à lui autant que la ville et redemanda à quatre reprises [5] à rire de ses étourderies. Avant 1692 cinq éditions parurent. En 1714, l'*Étourdi* fut traduit littéralement. L'année suivante, on le retrouve dans *The Perplexed Couple* de Charles Molloy. En 1767 enfin, Lélie reparaît dans une scène de *The School for Guardians* de A. Murphy. Il continue aussi à vivre dans une pièce de Mrs. Centlivre, intitulée *The Busy-Body*, dont *Sir Martin Mar-all* est le

---

(1) *Roscius Anglicanus*, p. 28.

(2) *... they'll as boldly do't,*
As our Sir Martin undertake the Lute.
(Prologue de *The Humourists* de SHADWELL.)

Dans *The Mall or the Modish Lovers* (1674), Sir Ralph Spatter déplore qu'on lui jette à la tête le nom de Sir Martin (III, 1).

(3) *Roscius Anglicanus*, p. 28. Pepys alla la voir quatre fois dans la même année. Cf. *Diary*, 16 et 19 août, 28 septembre et 4 octobre 1667.

(4) Cf. DORAN, *Annals*, t. I, p. 76.

(5) DOWNES, p. 31.

prototype. Lorsqu'on cessa de jouer la pièce, on l'imprima d'autant plus. Une collection de *Pièces imitées de Molière* et comprenant l'œuvre de Dryden fut classée par Sir John Lubbock parmi les cent meilleurs livres de la littérature mondiale et fut publiée dans *Morley's Universal Library*, ce qui constituait un brevet de popularité. Rien d'étonnant donc à ce que la Comédie-Française ait remporté un très grand succès en jouant l'*Étourdi* à Londres en 1879. Sarcey avoua que cela était dû à *la comédie intitulée : Les Bévues de M. Martin..., pièce très célèbre et presque populaire* (1).

Sir Martin fut accueilli diversement par les critiques. A Burnet, qui refuse même de s'occuper du *monstre d'immodestie et d'impureté* qu'est Dryden à son avis, on peut opposer Pepys qui accorde à la pièce les plus hauts éloges par ses paroles, en la proclamant *la pièce la plus comique que j'aie vue de ma vie... pleine d'esprit et plus remplie de véritable substance qu'il n'en fut jamais écrite*, et aussi par ses actes, en allant la voir à sept reprises, *car*, disait-il, *plus je vois la pièce... plus j'y prends de plaisir* (2). N'oublions pas que Dryden lui-même n'avait qu'une piètre estime pour sa comédie. Il semble y faire allusion lorsqu'il dit : *Je suis descendu, avant de m'en rendre compte, de la comédie à la farce* (3). Pourtant la génération qui suivit fut clémente à Dryden et particulièrement à Sir Martin. Pope rangea la pièce parmi les trois meilleures comédies de l'auteur (4). Le savant et fougueux Warburton y prit plaisir et pardonna à Dryden ses emprunts à l'étranger (5). Mais voici venir Scott et Hazlitt (6). Leur sympathie est hésitante. Scott, il faut le dire, n'étudia la pièce que très vaguement. S'il l'avait vrai-

---

(1) *La Comédie-Française à Londres*, 1879, apud Ward, t. III, p. 351, note 5.

(2) *Diary*, Aug. 19, 1667; Jan. 1, 1668; April 25, 1668.

(3) Préface de *An Evening's Love*.

(4) Cf. Spence, *Anecdotes*, éd. Malone, p. 111.

(5) Cf. Boswell, *Life of Johnson*, éd. Birkbeck Hill, t. V, p. 92.

(6) *Lectures on the English comic writers.*

ment comparée à ses modèles, il n'aurait pas écrit que *dans la partie empruntée à Quinault, le lecteur trouvera à peine assez d'esprit pour en compenser la grossièreté*. Il se trompe encore en croyant que la pièce de Molière est suivie avec une grande fidélité, *si l'on tient compte des changements que la transposition de la scène de Paris* — lisez Messine — *à Londres paraissait naturellement exiger* (1). On aime à lire l'honnète John Genest, qui toujours exprime franchement son opinion : Sir Martin, pour lui, vaut mieux que Lélie (2). De nos jours, on reconnaît parfois moins les mérites de Dryden comme auteur comique, au point que Mlle Sherwood lui dénie toute parenté morale avec Molière (3). D'autres pourtant le proclament le plus original des adaptateurs (4). M. Saintsbury va jusqu'à parler du *degré* SURHUMAIN *auquel il possédait le don... purement littéraire, d'adaptation et d'arrangement*. Si exagéré que soit cet éloge, il prouve qu'aujourd'hui on ose de nouveau apprécier les comédies de Dryden. M. Saintsbury appelle très justement notre pièce *l'une des plus uniformément amusantes* de son auteur. M. Ward loue franchement le personnage principal, ainsi que l'aisance du dialogue (5).

Avant de s'étonner des fluctuations de la critique envers Dryden et Sir Martin, il faudrait peut-être méditer une phrase de M. Gosse, écrite vers 1885, et où il se plaignait du *peu d'étude consacré aux pièces de Dryden* (6).

Un mot d'appréciation personnelle pour finir. Dryden a parfaitement anglicisé l'*Étourdi* sans en gâter la saveur. Malgré un double modèle, malgré des emprunts à d'autres pièces de Molière, à Voiture, à Le Pays et à Sorel, à Shakespeare, à Shirley et à Marmion, il a su y conserver une forte unité. L'intrigue origi-

(1) SCOTT, dans son édition de Dryden.
(2) *Some Account*, t. I, p. 76.
(3) *Dryden's Dramatic Theory*, p. 57.
(4) SAINTSBURY, *Dryden*, p. 55.
(5) WARD, t. III, p. 351.
(6) *Seventeenth Century Studies*, p. 238.

nale qu'il ajouta à tout cela est bien reliée à l'action centrale. Adaptateur dénué de délicatesse mais doué d'un instinct scénique très sûr, il a dépouillé ses modèles de certains vestiges de l'original italien. Après lui, plus de Messine, plus d'esclaves, plus d'Égyptiens et plus de traditionnelle reconnaissance, mais une action logique et forte avec certains éléments de grosse farce et pénétrée entièrement de l'esprit de Molière. La pièce est digne de son modèle; Dryden a mis en pratique sa théorie de l'adaptation.

CHAPITRE VI.

She wou'd if she cou'd,

par Sir GEORGE ETHEREDGE.

De l'avis même de ses compagnons ([1]), Sir George était un paresseux. Comme il jouissait d'une fortune assez considérable, la gloire seule pouvait l'inciter à continuer ses travaux littéraires. Pendant plusieurs années, la réputation que lui avait value *The Comical Revenge* lui suffit. Peut-être fit-il un nouveau séjour à Paris; en tout cas il avait pu relire son Molière lorsque, le 6 février 1668, sa deuxième comédie parut à la scène.

Lady Cockwood est une coquette prête à tout. Campagnarde retorse et autoritaire, elle se sent irrésistiblement attirée par la ville dont ses appétits robustes veulent épuiser tous les plaisirs, tout en sauvegardant les apparences de la plus stricte vertu. Elle domine complètement le vieux libertin qu'est son mari, Sir Oliver Cockwood. Lady Cockwood ne commet qu'une seule maladresse, c'est de garder auprès d'elle deux jeunes filles primesautières et spirituelles, nièces de Sir Joslin Jolley, ivrogne jovial et compagnon de plaisir de Sir Oliver. Freeman et Court-

---

([1]) Cf. GEO. VILLIERS. *Works*, *The Tryal of the Poets*, A Satyr.

all, les deux soupirants de Lady Cockwood, sont bientôt pris aux fraîches mines d'Ariana et Gatty. Diverses complications en sont le résultat. Il n'y a guère d'action dans la pièce et cependant je n'en sais pas de plus animée. Sir Joslin et Sir Oliver nous entraînent, en chantonnant, vers la taverne de l'*Ours;* Lady Cockwood nous invite dans son carosse et nous dépose, éblouis et bousculés, sous l'arcade du *New Exchange*. Avec Freeman et Courtall, perdus dans l'ombre bruissante du *Spring*- ou du *Mulberry Garden*, nous rivalisons d'à-propos avec Ariana et Gatty dont les yeux brillent dans les trous de leurs masques noirs... Bien peu de comédies font revivre aussi heureusement la vie tapageuse et frivole de la Restauration anglaise. Sir Oliver dans le costume de pénitent que lui fait revêtir sa femme après chaque nouvelle fugue; Sir Joslin amenant deux amoureux pour ses nièces chaque fois qu'il rentre éméché; Ariana et Gatty, vives et caustiques, aimant (miracle !) la grande nature; la boutiquière de l'Arcade, Mme Gazette, habile à la vente, au courant de tous les potins, entremetteuse à l'occasion; tous ces personnages à l'humeur mobile, impudents, onctueux, gouailleurs, incisifs, sont admirablement naturels et vivants.

En Lady Cockwood, le personnage central de ce petit monde, nous retrouvons Tartufe. Comme lui, elle a su élever l'hypocrisie à la hauteur d'un art. Elle lâchera la bride à ses passions sous les dehors d'une sévérité de mœurs puritaine. C'est une comédienne consommée et elle joue un rôle même devant sa servante, comme Tartufe devant Laurent. Elle a su prendre sur son mari un pouvoir comparable à celui que Tartufe exerçait sur Orgon. Le rapprochement est naturel, car nous savons que, plus tard, Etheredge montra le grand intérêt qu'il prenait au *Tartufe* en incitant l'acteur Medbourne à le traduire. Certains détails rappellent d'ailleurs le *Tartufe :* à l'exemple d'Orgon, Courtall, à un moment critique, se cache sous la table [1]. Çà et

---

(1) IV, 4.

là nous trouvons des traces d'autres pièces de Molière. Lady Cockwood accuse faussement Courtall qui ne répond plus à ses avances (1) et, comme dans l'*École des femmes*

> ..... *en adroite femelle,*
> *Fais fausse confidence à son époux fidèle,*
> *Qui dort en sûreté sur un pareil appas,*
> *Et le plaint, ce galant, des soins qu'il* ... (2)

n'a pas perdus.

Comme Célimène, elle envoie à Courtall et à Freeman deux lettres de rendez-vous identiques. Les deux galants, comme les marquis à la dernière scène du *Misanthrope,* comparent leurs missives et reconnaissent qu'ils sont bernés. L'influence de Molière sur cette pièce me semble donc au moins probable. N'oublions cependant pas que Lady Cockwood diffère de Tartufe en plus d'un point : elle n'est pas cupide; elle ne porte pas la ruine dans une famille entière; elle n'est pas démasquée; elle finit même par une soi-disant conversion.

Comme dans *The Comical Revenge,* Etheredge néglige ici le côté moral et didactique de son modèle. Il n'y a pas d'ombres à son tableau. C'est la vie en rose. L'atmosphère de tragédie du *Tartufe* disparaît. En outre, ces personnages ont encore quelque peu des *humours;* ils ont des tics, Lady Cockwood celui d'employer le mot « honneur », Sir Joslin celui d'appeler ses nièces *Bonnet-fol* et *Petite-rusée.*

Par contre, le dialogue est léger, animé et brillant; la langue souple et pure. Toute la vie enfiévrée de l'époque grouille dans ces scènes pittoresques et chatoyantes, qui font penser aux premières comédies de Corneille, *La Veuve* ou *La Galerie du Palais*. Comparée à *The Comical Revenge,* la pièce est plus forte et plus pure, résultat que l'on pourrait peut-être attribuer à Molière.

Etheredge a-t-il vu jouer le *Tartufe* en partie à Versailles ou

---

(1) IV, 1.
(2) I, 1.

à Villers-Cotterets en 1664; ou en entier chez la princesse Palatine en 1664 et 1665, ou bien en représentation publique à Paris, deux ans plus tard? C'est possible et c'est probable. D'aucuns ont affirmé, sans donner de preuves, qu'*il est évident, même pour l'observateur le plus superficiel* (1), que notre pièce est imitée de Molière. D'autres, réagissant, ont déclaré qu'il n'en est rien (2). Il faut s'entendre. Les qualités que l'on remarquait dans la première pièce d'Etheredge s'accentuent dans celle-ci à la suite, semble-t-il, d'un effort réfléchi et systématique. Comme la première pièce, celle-ci est pénétrée, mais plus profondément, de l'*esprit* de Molière. Le sujet est encore la vie contemporaine, mais l'action s'est simplifiée. Au lieu d'un groupe d'intrigues, subordonnées à une action principale, en voici trois, coordonnées, également importantes et dont un même personnage constitue le centre. La prose légère qu'Etheredge employait jadis avec hésitation a remplacé entièrement le pesant vers héroïque. L'auteur ne se contente plus d'emprunter à Molière le meilleur de ses types comiques, Mascarille, mais il lui demande la plus puissante figure de ses grandes pièces sociales : il imite Molière comme celui-ci imitait les Italiens. Enfin, il a appris de lui une certaine décence.

Le grand succès qu'avait obtenu *The Comical Revenge* fit affluer le public à la première représentation de *She wou'd*, le 6 février 1668. A 2 heures de l'après-midi on avait dû refuser mille personnes. Pepys eut grande peine à se caser dans les places à 36 sous. Le roi était venu et les courtisans guettaient son sourire. Mais le roi ne sourit pas une seule fois, et ce fut, si je puis dire, un *four* noir. Pepys trouva l'œuvre *stupide et ne contenant absolument rien de bon*, ce qui était le sentiment général quand le rideau baissa. Dans un coin, tandis que la salle se vidait, l'auteur, en compagnie de Buckingham, Sedley et Rochester, discutait avec animation. Il s'en prenait

---

(1) Harvey Jellie, p. 61.
(2) Ward, t. III. p. 445, note 4; Meindl, p. 198.

aux acteurs, surtout à Harris ([1]), et non sans raison. En effet, trois ans après, Shadwell confirma que les acteurs n'avaient pas appris leurs rôles ([2]). D'ailleurs la distribution était mauvaise, la salle étouffait et le temps était sombre et pluvieux. Ceci explique la façon *barbare* ([3]) dont le public reçut la pièce. Plus tard, lorsque les acteurs connurent leurs rôles et l'influence de la Cour aidant, la comédie eut un certain succès, mais bien moindre que celui de *The Comical Revenge* ([4]). Elle eut ensuite quarante-quatre représentations, tant à Londres qu'à Dublin, dont quatre en 1726, six en 1732 et la dernière à la fin de l'année 1750. Rien pourtant ne permet à M. Ward d'affirmer qu'elle eut *le plus grand succès possible*, même *pour un temps* ([5]). Il y eut quatre éditions séparées, la dernière en 1735. En 1770, Bickerstaff s'en souvenait encore en écrivant sa *burletta : He wou'd if he cou'd or, an Old Fool worse than any* ([6]).

Les critiques émirent, comme toujours, les opinions les plus variées. Baker s'attaque à la *tenue relâchée* des personnages ([7]). Dibdin trouve Etheredge *dangereux* à cause de sa licence ([8]). D'autre part, Davies affirme qu'Etheredge fut *le seul dramaturge du règne de Charles II qui écrivit avec quelque décence dans ses manières et quelque retenue dans son langage* ([9])! *Chambers's Cyclopædia* maintient que plusieurs de ses personnages sont *plus parfaitement individualisés, plus humains, plus concrets et vivants que ceux de Wycherley ou de Congreve* ([10]).

([1]) Cf. Pepys, *Diary*, Feb. 6, 1668.

([2]) *Roscius Anglicanus*, pp. 28-29; Shadwell, Préface de *The Humourists*.

([3]) Le mot est de John Dennis dans la préface de *The Comical Gallant*. La *Biographia Dramatica* (t. II p. 264) le confond avec Sir John Denham. Cf. Dibdin, *A Complete History*, t. IV, p. 418, et Halliwell, *Dictionary of Old English Plays*.

([4]) *Roscius Anglicanus*, p. 28.

([5]) Ward, t. III, p. 445.

([6]) Cf. *Some Account*, t. V, p. 301.

([7]) *Biogr. Dram.*

([8]) *Op. cit.*, t. IV, p. 118.

([9]) *Dramatic Miscellanies*, t. III, p. 169.

([10]) Tome II, pp. 61-62.

M. Ward cependant pense que *peu de traces de peinture de caractère sont perceptibles dans les comédies d'Etheredge* ([1]).

Sur notre pièce en particulier les avis sont également contradictoires. Pepys, tout en la déclarant stupide, en bon courtisan qu'il était, avouait y trouver *quelque chose de polisson et de spirituel* ([2]). Pour Hazlitt, elle était, comme la précédente, *bonne à rien* ([3]), et *Chambers's Cyclopœdia* déplore qu'elle contienne tant de *bouffonnerie* ([4]). M. Ward lui dénie de la variété dans l'intrigue ([5]) et M. Meindl, se souvenant peut-être d'un article de Steele dans *The Spectator* ([6]), ne trouve aucune originalité dans les caractères. Il finit même par condamner sans appel cette *farce grossièrement sensuelle* ... ([7]). Faut-il se décourager devant ce haro qui semble universel. Que non ! car Shadwell, un contemporain de l'auteur, affirma que c'était *la meilleure pièce écrite depuis la réouverture des théâtres* et appuyait ses dires sur l'autorité de *quelques-uns des juges les plus compétents de l'Angleterre* ([8]). Dennis ([9]) insiste sur la *vérité et la pureté de certains caractères et la pureté, la fraîcheur et la grâce aisée du dialogue!* Au temps de Langbaine, la pièce était considérée comme étant *du premier rang* ([10]). Genest l'appelle *une bonne comédie* ([11]). Enfin, hier encore, M. Gosse déclarait qu'elle était *de beaucoup la pièce la plus vivante et la plus gaie offerte, à cette époque, à n'importe quel public d'Europe, sauf celui de Molière* ([12]).

([1]) *Op. cit.*, t. III, p. 444.
([2]) *Diary*, Feb. 6, 1668.
([3]) *Lectures on the English comic writers*, III.
([4]) Tome II, p. 62.
([5]) *Loc. cit.*
([6]) 28 avril 1711.
([7]) Meindl, p. 198.
([8]) Préface de *The Humourists*, 1671.
([9]) Dédicace de *The Comical Gallant.*
([10]) *Engl. Dram. Poets*, p. 187.
([11]) *Some Account*, t. I, p. 85.
([12]) *Seventeenth Century Studies*, p. 247.

Que faut-il croire en présence d'avis aussi opposés ? Pourquoi tant de blâme ? Pourquoi tant d'éloges. Cela seul prouverait que la pièce sortait de l'ordinaire et constituait une innovation. Et en effet, c'était la première application réussie d'une formule dramatique nouvelle en Angleterre. Pepys, bienveillant mais superficiel, n'y comprit rien. Seul parmi les contemporains, Shadwell, qui allait lui-même s'inspirer de Molière quoique d'une façon différente, sut comparer et apprécier. Très probablement Shadwell et M. Gosse ont raison : la pièce est une des meilleures qui furent écrites entre 1660 et 1670. Je crois en avoir suffisamment fait ressortir les mérites. Quant à ses rapports avec l'œuvre de Molière, répétons que, après une étude approfondie, on reconnaît en Lady Cockwood une sœur de Tartufe. Je sais bien qu'il n'y a pas d'emprunts textuels et assez peu de ressemblance dans les incidents; mais telles quelles, les similitudes que nous avons observées, et surtout la position centrale de Lady Cockwood et le fond de son caractère, la peinture légère et sans grossièretés des mœurs contemporaines, l'art plein de mesure de l'expression permettent de revendiquer cette pièce pour Molière et de tenir Etheredge pour son adaptateur le plus intelligent et le plus personnel.

CHAPITRE VII.

The Sullen Lovers or, the Impertinents,

par THOMAS SHADWELL.

L'auteur des *Amants moroses*, celui que Scott plaignait de sa pénible immortalité (1), était un petit homme replet, très fier de ressembler à Ben Jonson. C'était Shadwell, le *véritable poète*

(1) GARNETT and GOSSE, *English Literature*, t. III, pp. 109-110; SCOTT-SAINTSBURY, *Works of Dryden*, t. I, p. 221. — Scott doit d'ailleurs à Shadwell certaines parties de son roman *The Fortunes of Nigel.*

bleu protestant (1), autrement dit *Og* (2). Il possédait un talent considérable mais non dégrossi.

Né en 1640 (ou 1642 ?), il étudia à Cambridge, pratiqua pendant quelque temps comme avocat au Middle-Temple à Londres et finit par se consacrer, après un voyage sur le continent, à la carrière d'auteur dramatique. Il fut en bons termes avec Dryden jusqu'au moment où il s'avisa de défendre Shaftesbury contre les attaques de celui-ci : à *The Medal* de Dryden il osa répondre par *The Medal of John Bayes*. Mais alors Dryden lança contre lui son *Mac Flecknoe*, qui le foudroya et le livra, pieds et poings liés, aux sarcasmes des générations futures. Cependant, après la révolution de 1688, le vaincu put goûter quelque satisfaction en supplantant Dryden comme poète lauréat. Il mourut quatre ans après, en 1692.

Shadwell auquel, à sa naissance, s'il faut en croire Dryden, la sage-femme aurait adressé ces paroles : « *Bois, jure et crie, ne te prive d'aucune basse jouissance qui convienne à ta masse; fais tout, mais abstiens-toi d'écrire*... (3) », devint pourtant l'auteur de dix-sept pièces (4) parmi lesquelles huit trahissent l'influence de Molière. Il s'avoua lui-même disciple de Ben Jonson qu'il admire passionnément. Il entendit parler des « *Fascheux* » de Molière, dit-il dans la préface, et résolut d'écrire en anglais une pièce du même genre. Il ne lut les *Fâcheux* que lorsqu'il eut presque achevé son œuvre et n'y trouva, dit-il encore, que deux courtes scènes à emprunter (5).

---

(1) DRYDEN, *Mac Flecknoe*.

(2) DRYDEN, *Absalom and Achitophel*, II. Cf. SPENCE, *Anecdotes*, éd. Malone, p. 111.

(3) *Absalom and Achitophel*, II.

(4) A vrai dire dix-huit, mais la comédie *The Innocent Impostors* est perdue. Les huit pièces influencées par Molière sont, outre la pièce qui fait l'objet de ce chapitre : *The Humourists* (1671), *The Miser* (1672), *Epsom Wells* (1673), *Psyche* (1675), *The Virtuosos* (1676), *The Libertine* (1676) et *Bury Fair* (1689). Les dates sont celles du *Dict. of Nat. Biogr.*

(5) *La première scène du second acte, entre Stanford et Roger, et l'épisode du jeu de piquet que j'ai transformé en trictrac, tous deux si changés que vous auriez peine à les reconnaître.*

Mais voici qu'il se lance dans une charge à fond de train contre ceux qui *n'ont jamais écrit une pièce sans en voler la plus grande partie*. C'est évidemment à Dryden qu'il en veut (1), et sa violence étonne le lecteur qui se souvient de la préface de *Sir Martin Mar-all* et du prologue de Dryden pour *Albumazar* (2). Mais passons. Le prologue (3) débité, nous nous trouvons à Londres, en mars 1667-1668. L'atmosphère est celle de Ben Jonson, mais on joue à ce moment deux pièces de Molière, *Le Misanthrope* (*The Sullen Lovers*) et *Les Fâcheux* (*The Impertinents*). Stanford est Alceste, Lovel est Philinte. Un dédoublement a lieu : à chacun l'auteur donne un pendant féminin possédant les mêmes qualités et les mêmes défauts, Emilia et Carolina. Alceste-Stanford hait le monde dont Oronte-Ninny et Arsinoé-Lady Vaine représentent divers éléments assez peu sympathiques. Shadwell ajoute à ces personnages quelques fâcheux de Molière : Lysandre-Sir Positive (4), Filinte-Woodcock et Ormin-Huffe. L'action des *Fâcheux* est intimement reliée à celle du *Misanthrope* par trois intrigues d'amour, celles de Ninny et Woodcock avec Emilia et celle de Lovel avec Lady Vaine. Mais il y a des changements : Alceste n'est plus qu'un homme maussade, ennuyé par une série d'importuns ; et il n'y a plus de Célimène, partant plus de lutte dans l'âme d'Alceste entre l'amour et la raison. Cependant Stanford-Alceste se sent attiré vers son double féminin, Emilia, et sa raison l'approuve ; seule sa misanthropie combat son inclination. Il y a donc conflit, mais ce conflit n'est pas profond, pénible, presque tragique ; il n'est que divertissant. Nous rions de voir ce misanthrope pris

---

(1) Et non pas à Ravenscroft, comme on le croit sur la foi de Langbaine (p. 465) ; la première pièce de Ravenscroft date, en effet, de 1671.

(2) Une pièce imprimée par Thomkis en 1615 et réimprimée en 1634 et 1668, cf. PEPYS, Feb. 22, 1668.

(3) Un deuxième prologue fut dit à une représentation devant les anciens collègues de Shadwell au Middle Temple. Cf. *A Collection of Poems written upon Several Occasions*, pp. 159-160.

(4) Sir Positive est parfois aussi Pancrace du *Mariage forcé*.

au piège de sa misanthropie, car c'est la misanthropie d'Emilia qui le charme, et nous croyons assister au dénouement de *The Silent Woman* de Ben Jonson : Morose, l'amoureux du silence, est attrapé par Epicœne, qui feint d'être muette.

Malgré son double emprunt à Molière pour le fond, à Ben Jonson pour l'esprit, Shadwell a su rester plus ou moins original. Ainsi, il peint habilement l'affection qui naît, inaperçue, entre les deux misanthropes, dissipant peu à peu leur aversion instinctive et leur méfiance acquise. Cependant Stanford est une brutale caricature d'Alceste, prototype de Manly dans *The Plain Dealer* de Wycherley, père d'une lignée de misanthropes anglais, fils de Molière et de Ben Jonson. Caricature, dis-je, car sa misanthropie n'est pas fondée sur une conception trop exigeante de la vie, sur les aspirations déçues d'une personnalité trop noble pour son milieu; il est misanthrope de naissance, parce que son humeur est bilieuse. Il est de la race de Morose; il porte l'étiquette « Maussade ». Emilia et lui parlent et agissent comme la maussaderie personnifiée et conçue sur un modèle traditionnel, ce qui leur enlève toute libre volonté et fait que leurs gestes, comme leurs paroles, sont réglés et attendus.

Philinte est devenu Lovel, mais ce n'est plus Philinte le sceptique, riant pour ne pas ricaner ou pour ne pas pleurer, mais simplement un jeune homme doué, par la nature, d'une humeur légère et frivole. Carolina n'est pourtant pas une réplique aussi fidèle de Lovel qu'Emilia l'est de Stanford. Mais si elle possède un soupçon de personnalité, c'est qu'elle n'appartient pas au monde de Ben Jonson, mais à celui de la période suivante, au monde de Shirley. Le prétendant que le père d'Emilia lui envoie de la campagne (1) n'est autre que Sir Gervase Simple dans *Love in a Maze* (2). Ceci n'est d'ailleurs pas une preuve isolée de l'influence des dramaturges d'avant la

(1) IV, 17.
(2) Comédie de Shirley, III, 1.

Restauration. En voici une autre : comme dans la *Mégère apprivoisée,* Lovel ne peut épouser Caroline avant que la sœur aînée de celle-ci, Emilia, ait épousé Stanford. D'autre part, l'arrangement des personnages et leurs caractères sont les mêmes que dans *Beaucoup de bruit pour rien* (1), ce qui nous permet d'affirmer que la cause du dédoublement d'Alceste et de Philinte se trouve être Shakespeare.

Les Fâcheux, pièce entièrement dépourvue d'action, se prêtait, mieux que toute autre, à une fusion. Comme il y a déjà deux fâcheux dans le *Misanthrope,* il suffisait d'allonger la liste. Oronte devient Ninny (2), le type éternel de l'écrivailleur vaniteux, toujours en quête d'un compliment, un composé du Lysidas de la *Critique de l'École des femmes,* du Trissotin des *Femmes savantes* et du Jack Daw de *Epicœne* (3), Il est plus sot qu'Oronte, mais il est peint d'une façon plus détaillée et précise. Tandis qu'Oronte n'est qu'un amateur, Ninny représente le poétastre de métier. Quoiqu'un peu caricatural, il est très vivant. Il est même probable qu'il ressemble, en plus d'un point, à des contemporains de Shadwell.

Sir Positive At-all possède, lui aussi, des traits empruntés à divers personnages. Son principal modèle est le pédant moliéresque et spécialement Pancrace du *Mariage forcé* (4). Sa *courante* est celle que dansait Lysandre dans les *Fâcheux* (5). D'autre part, quand un mot frappe son oreille, quel que soit ce

---

(1) Stanford-Emilia = Claudio-Hero; Lovel-Carolina = Benedick-Beatrice.

(2) Ce nom, qui était déjà employé en 1608 (cf. *Fool upon Fool or*, *Six Sorts of Sots*, 1605, réimprimé sous le titre *A Nest of Ninnies*, Old Shakespeare Society's Publications, 1824, pp. 37-38), eut un regain de popularité après 1668. Voir, par exemple, le prologue de *The Mall or, the Modish Lovers*, 1674. Lord Buckhurst dressa un *Catalogue of our most Eminent Ninnies*. Nous retrouverons plus tard Ninny dans *The Spectator* sous le nom de Ned Softly.

(3) De Ben Jonson, II, 3. Jackdaw signifie choucas.

(4) Sc. IV.

(5) I, 3.

mot, il s'écrie : ... « Oui, oui, je sais, je me souviens! Ainsi, un jour... » . Et aussitôt il raconte à n'en plus finir. Il ne faut pas le contredire, croit-on, car il est vif; mais on se trompe, car il est le *miles gloriosus* de la pièce. On ne risque donc rien à l'appeler menteur, car il est aussi lâche qu'ingénieux et grandiloquent. Il est le frère du capitaine Bobadil de Ben Jonson (1), dont il possède aussi la fertile imagination (2). Mais ici encore Shadwell retouche ces figures traditionnelles avec des couleurs fraîches. Ainsi, Sir Positive est aussi une satire contre la *Royal Society* et les premiers efforts de la science expérimentale après 1660; une déclaration de guerre aux *Virtuosi* avant l'attaque vigoureuse en 1676 dans *The Virtuosos* (3). De plus, Sir Robert Howard, le beau-père de Dryden, était plus particulièrement visé et non à tort, s'il faut en croire la description qu'Evelyn donne de lui (4).

Huffe est un Ormin moins digne, moins ingénieux et d'un comique plus bas. Woodcock, personnage composite, est un souvenir du *Misanthrope* et des *Fâcheux* (5), et partage, en outre, avec Lovel, les défauts de Philinte dont il a la politesse exagérée et l'accueil ultra-facile. Il est encore le Filinte des *Fâcheux*, qui se démène tant pour prévenir un duel imaginaire. Enfin, il est une caricature de Lord St. John, un contemporain (6).

Lady Vaine est une Arsinoé grossière, une de ces femmes légères du théâtre élisabéthan, types d'un réalisme et d'une vitalité extraordinaires. Elle obtient un mari grâce à la ruse

---

(1) *Every Man in his Humour.*

(2) Cf. IV, 10 : Il mettra cent mille hommes sur pied en Flandre...

(3) Cf. Norman Pearson, *The Virtuosi.* — Th. Sprat, *Histoire de la Société royale de Londres.* Traduit de l'anglois. Genève. 1669.

(4) *Diary*, éd. Dobson, t. III, pp. 146-147.

(5) I, 1; I, 1, et III, 4.

(6) Olivier St. John, un des lords créés par Cromwell, et qui mourut en 1673. Cf. Pepys, *Diary*, May 6-8, 1668.

dont fut victime Hoard dans *A Trick to Catch the Old one* (1) de Middleton et Dekker. Peut-être Shadwell, qui devait connaître la pièce, s'en est-il inspiré.

Roger, le valet de Stanford, a plus d'esprit d'initiative que La Montagne des *Fâcheux* et possède déjà quelques-unes des qualités du valet moliéresque, *fourbum imperator*.

Il apparaît que Shadwell a menti dans sa préface, si l'on ment en ne disant pas la vérité entière. Une analyse détaillée prouve qu'il devait avoir lu le *Misanthrope* lorsqu'il écrivit le premier acte; les *Fâcheux* avant d'avoir commencé le deuxième; enfin, le *Mariage forcé* avant le cinquième. Mais il n'est pas nécessaire, pour expliquer les ressemblances textuelles (2), d'admettre que Shadwell a travaillé avec les pièces de Molière sous les yeux.

Représentée pour la première fois au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, le 3 mai 1668 (3), la pièce eut beaucoup de succès. La distribution était bonne (4). Douze représentations se succédèrent. Pepys assista aux trois premières. Le succès s'accrut lorsque le public eut reconnu les prototypes de Sir Positive et de Woodcock, mais ce fut aussi cet élément de popularité qui perdit la pièce : trois mois après, elle était déjà vieillie. Le 29 août, à 4 heures de l'après-midi, lorsque Pepys quitta, la salle était presque vide. On dut probablement rembourser les entrées. Le nombre de représentations dans les années qui suivirent se réduit à cinq, la dernière ayant eu lieu en 1703. Il n'y eut que deux éditions séparées. Shadwell méritait pourtant mieux. En général, il est vrai, le public anglais l'a bien

---

(1) 1608; la pièce fut remise à la scène entre 1662 et 1665. Cf. Downes, p. 26.

(2) Ressemblances textuelles avec *Misanthrope*, I, 1, III, 4 et IV; *Fâcheux*, I, 1, 3; II, 2, 3; III, 3, 4; *Mariage*, sc. IV.

(3) Et non le 5 mai, comme le prétend Genest (t. I, pp. 85-86) suivi dans son erreur par le *Dict. of Nat. Biogr.* C'est la troisième représentation qui eut lieu ce jour-là. Le 5 étant un samedi, la première peut être datée du jeudi 3. L'erreur de Genest provient de la fausse interprétation d'un passage de Pepys.

(4) Downes, p. 29.

traité. Il fut assez heureux pour ne jamais être blâmé, ni loué, à outrance. Rochester l'admirait avec des restrictions (1) et peut-être surtout pour vexer Dryden (2). Son ami Langbaine (3) l'estimait beaucoup et Doran (4) lui reconnaît de la valeur. Richard Duke et M. Saintsbury lui ont reproché sa lourdeur (5), mais Rochester, Addison, Genest, Hallam, Saintsbury (6) lui accordent quelques éloges pour ses *humours*. On le trouve grossier (7), mais on reconnaît son intention morale (8), et, tout en le classant parmi les imitateurs de Ben Jonson, on lui accorde de l'invention (9). Enfin, on s'est plu à voir en lui un peintre de mœurs de grand talent (10). Sur *The Sullen Lovers*, en particulier, les avis sont généralement favorables. *Une assez bonne pièce*, dit Pepys (11) ; *spirituelle et ingénieuse*, trouve Edward Phillips (12) ; *régulière et divertissante*, ajoutent Langbaine et Baker (13) ; *régulière et naturelle*, reprend Dibdin (14) ; enfin M. Saintsbury conclut que, à la réserve de *Bury Fair*, notre pièce est la meilleure production de Shadwell (15).

Je crois que ces opinions sont fondées. Shadwell a eu pour collaborateurs... forcés : Shakespeare, Ben Jonson, Shirley,

---

(1) Cf. *The Genuine Works... of... G. Granville, Lord Lansdowne*, t. I, p. 433.

(2) DORAN, *Annals*, t. I, p. 229.

(3) *Engl. Dram. Poets*, p. 451.

(4) *Loc. cit.*

(5) R. DUKE, *An Epistle to Mr. Otway*, cf. *Chambers's Cycl.*, t. II, p. 111 ; SAINTSBURY, *Dryden*, p. 87.

(6) ROCHESTER *loc. cit.* — ADDISON, *Spectator*, nº 35. — GENEST, t. I, p. 85. — HALLAM, *Introduction*, t. III, p. 526. — SAINTSBURY, *loc. cit.*

(7) *Chambers's Cycl.*, t. II, p. 62. — *Dict. of Nat. Biogr.*

(8) WARD, t. III, p. 461.

(9) SCOTT — Garnett and Gosse, t. III, p. 110. — WARD, t. III, p. 460.

(10) *Dict. of Nat. Biogr.* — CUNNINGHAM, *Nell Gwyn*, p. 47. — PEARSON, *The Virtuosi*, p. 859.

(11) *Diary*, June 24, 1668.

(12) *Theatrum Poetarum*, t. II, p. 183.

(13) *Engl. Dram. Poets*, p. 451. — *Biogr. Dram.*

(14) *A compl. Hist.*, t. IV, p. 181.

(15) SHADWELL, *Four Plays*, p. iii.

Molière et d'autres peut-être. Ses procédés sont simples et peu nombreux : il dédouble des caractères, il dramatise des récits (1). Ses plaisanteries sont vulgaires, son comique est lourd, sa langue relâchée. Mais l'action est solidement et habilement agencée, les caractères sont vivants et portent la marque de l'auteur et l'empreinte de son temps.

Certains critiques, s'imaginant que justice n'avait pas été rendue à Shadwell, ont cru devoir le réhabiliter; d'où certaines exagérations (2). Ils ont été jusqu'à revendiquer pour lui l'honneur d'avoir fondé la comédie nouvelle qui date d'après 1660 (3). Molière a joué un rôle très important dans la formation de cette comédie, et l'examen de son influence sur Etheredge et sur Shadwell est essentiel pour déterminer lequel des deux en est le véritable fondateur. Cet examen me semble nettement favorable à Etheredge.

Shadwell a transformé des personnages de Molière en *humours* parfois excellents. C'est là son originalité, mais aussi sa faiblesse. Les *humours* sont, en effet, les successeurs des vertus et des vices dans les moralités. Ce sont des personnages arbitrairement construits non pour refléter l'infinie variété de la vie, mais pour en illustrer chacun un seul aspect (4). Leurs paroles leur sont dictées par la tradition qui règle aussi leurs attitudes. Ce sont des automates perfectionnés, mais dont la puissance d'expression est réduite, dont les gestes sont circonscrits, les paroles comptées Ils semblent vivre quand le montreur est très habile; mais leurs silhouettes sont toujours un peu anguleuses, leurs attitudes figées, leurs mouvements saccadés. Shadwell fut un maître montreur de ces marionnettes. Il les découpa dans l'œuvre de Molière, leur attacha les ficelles de Ben Jonson et sut

(1) Dans I, 4, il fait une scène entière sur une phrase du *Misanthrope*, I, 1.

(2) Cf. *The Retrospective Review*, New series, p. 256 (1828) et *The New Monthly Magazine*, New series, t. III, p. 360-361 (1873).

(3) Cf. SHADWELL, *Four Plays*, éd. Saintsbury, p. XVII.

(4) Macaulay a magistralement développé cette idée dans son essai sur Mme d'Arblay. Cf. *Essays*, ed. by A. J. Grieve, London, 1909, II, pp. 602 et suiv.

les faire agir comme des hommes, à s'y méprendre. Etheredge ne possédait pas une telle puissance d'adaptation. Il n'osa pas arracher rudement la plante du terreau français et la tailler sans crainte avant de la replanter en sol britannique, mais l'enleva avec précaution, emportant la terre des racines. Il se fait ainsi que les Anglais du théâtre d'Etheredge sont au fond des Français, tandis que les Français de Shadwell sont Anglais jusqu'aux moelles. Or, les personnages de la *comédie nouvelle* sont précisément des Français recouverts d'un mince vernis anglo-saxon. Quant à l'action, celle de la première pièce de Shadwell, sur laquelle s'appuieraient éventuellement ses droits à la priorité, est lourde et compliquée, quoique solide. Celle de la première pièce d'Etheredge est double, c'est vrai; mais la moitié héroïque y est déjà prête à se détacher et à disparaître, et la moitié comique est déjà d'une simplicité élégante, nouvelle à cette époque. D'ailleurs, dans la deuxième pièce d'Etheredge l'action héroïque a entièrement disparu et l'intrigue est un modèle de simplicité et de concentration. La deuxième pièce de Shadwell, au contraire, ne marque aucun progrès sur la première au point de vue de la construction.

Comme peintre de mœurs contemporaines, Etheredge égale Shadwell. Shadwell brosse dur et colore vigoureusement; Etheredge a le pinceau plus souple, les tons plus discrets et plus justes. En outre, Shadwell se montre foncièrement grossier alors que son rival a su apprendre de Molière quelque réserve et quelque mesure. Enfin, au point de vue de l'expression, Etheredge est sans conteste de beaucoup supérieur à Shadwell. C'est la prose flexible et légère du premier qui deviendra la langue de Congreve, l'expression caractéristique de la *comédie nouvelle*. La conclusion s'impose : Etheredge est le fondateur de la nouvelle école.

Ne déprécions pourtant pas Shadwell, car son importance ne s'en trouve pas diminuée. Lorsque, dans les toutes premières années de la Restauration, Etheredge transporta en Angleterre la formule dramatique de Molière, le public, très francisé,

l'accueillit avec un enthousiasme extraordinaire. Mais, à mesure que l'élément anglais reprenait le dessus, cet enthousiasme tombait. La deuxième pièce d'Etheredge n'eut plus qu'un succès d'estime et frisa le fiasco de près. La première pièce de Shadwell fut reçue avec bienveillance, mais la vogue de l'auteur ne fit que croître dès ce moment, en même temps que se reformait la conscience nationale. Sans Shadwell le mouvement moliériste eût probablement cessé en même temps que l'engouement pour la France. Heureusement le disciple de Ben Jonson sut incorporer à l'œuvre de Molière un élément de la tradition indigène. On ne reconnut pas Alceste et Oronte, Philinte et Pancrace sous leurs habits anglais et on les accueillit comme des compatriotes.

Les trois comédies d'Etheredge ont donc transporté en Angleterre des modèles qui seront plus tard fréquemment imités. Les huit pièces de Shadwell ont donné à Molière droit de cité dans le pays. Celle que nous venons d'examiner commence la fusion intime de l'œuvre de Molière avec la littérature anglaise. Elle méritait donc toute notre attention.

CHAPITRE VIII.

The Mulberry Garden [1],

par Sir Charles Sedley.

Lisideius, qui, dans l'*Essai sur la poésie dramatique* de Dryden, défendit si bien le théâtre français contre Neander-Dryden, naquit en 1639? [2]. Il fit ses études à Oxford, se maria après

---

[1] *Le Jardin des Mûriers*, jadis situé sur l'emplacement actuel du palais de Buckingham et ombragé de mûriers que Jacques Ier y avait fait planter. (Cf. Wheatley, *London Past and Present*, t. II, pp. 565-566.) Wycherley choisira plus tard le nom d'un jardin semblable, le *St. James's Park* (Cf. Traill, *Social England*, t. IV, p. 660) pour titre d'une pièce : *Love in a Wood or, St. James's Park,* 1671. Je crois que M. Koerting (*Grundriss der Geschichte der Englischen Litteratur*, p. 292) a tort d'affirmer que Wycherley a *imité* Sedley dans cette pièce.

[2] Lisideius — Sidleius, Sedley. Il fut peut-être aussi Medley dans *The Man of Mode* d'Etheredge. Cf. Gosse, *Seventeenth Century Studies*, p. 249.

une jeunesse passablement orageuse et, s'étant intéressé à la politique, joua un certain rôle dans la révolution de 1688. Il excellait parmi la foule des gentilshommes à la plume facile, *the mob of gentlemen that wrote with ease*, et fut loué avec exagération pour deux tragédies sans valeur (1), pour quelques gentilles pièces de vers (2) et pour ses trois comédies. C'étaient d'abord *The Mulberry Garden*, ensuite *Bellamira or, the Mistress*, imitée de Térence, et enfin une adaptation, aujourd'hui, semble-t-il, perdue, du *Grondeur* de D. A. de Brueys et Palaprat (3), intitulée *The Grumbler*.

Sedley aimait tout ce qui venait de France. Cette disposition combinée avec l'intérêt qu'il prenait à la politique lui fit produire, en 1668, une pièce à tendance politique où il utilisa l'*École des maris*.

Comme la première pièce d'Etheredge, celle-ci comprend une partie héroïque, dûment pourvue de personnages chevaleresques et grandiloquents et de scènes à grand spectacle, et inspirée de Dryden, dont *The Indian Emperor* et *Tyrannic Love* venaient de paraître. Comme chez Etheredge, cette partie est assez mal rattachée à l'action comique, exige de nombreux changements de décors et manifeste une tendance antirépublicaine. Enfin — dernier trait de ressemblance entre les deux pièces — dans l'aventure d'Estridge qui enlève la servante au lieu de la maî-

(1) D'après M. Ward, t. III, pp. 447-448.

(2) Parmi lesquelles le charmant poème : *Love has still something of the sea*, où l'auteur emploie le nom, peu familier pourtant en Angleterre, de Célimène. Cf. Sedley, *Works*, p. 56.

(3) Le *Dict. of Nat. Biogr.* ignore encore la source de *The Grumbler*. Le *Grondeur* fut représenté pour la première fois au Théâtre-Français, le 3 février 1691. L'adaptation, imprimée, prétend M. Ward, en 1702, ne fut jouée qu'en 1754, remaniée sous forme de farce, au théâtre de *Drury-Lane*. Le 8 mai 1773, une autre version fut représentée à *Covent Garden*. (Cf. Genest, t. IV, pp. 391-392.) Le *Grondeur* a fourni à Goldsmith le modèle de Croaker (Grichard) dans *The Good-Natured Man*, à moins que ce ne soit Samuel Johnson, le créateur de *Suspirius* dans *The Rambler*, n° 55.

tresse, nous retrouvons Sir Nicholas, de la *Revanche comique*, épousant sans le savoir la chambrière Lucy au lieu de la sœur de Sir Frederick.

La partie comique comprend trois thèmes. Le premier est le différend pédagogique entre les deux frères Everyoung et Forecast; le deuxième est la lutte entre le débauché Wildish et ses compagnons Modish et Estridge pour la main d'Olivia, l'une des filles d'Everyoung; le dernier est la campagne entreprise par Forecast pour conquérir la riche veuve Brightstone.

Le premier seul est emprunté à Molière et fait l'objet des premières scènes. C'est ce qui a trompé, hélas! nombre de critiques superficiels. Ainsi, M. Mahrenholtz [1] croit que la pièce est une adaptation de Molière. Il ajoute que l'adaptation est mal faite! Dibdin, M. Kœrting, *Chambers's Cyclopædia* et M. Kerby ne sont pas mieux informés [2]. Langbaine, plus circonspect, déclare : « *Je n'ose dire que les caractères de Sir John Everyoung et de Sir Samuel Forecast sont des copies de Sganarelle et Ariste... mais je puis dire qu'il y a quelque ressemblance* [3] ». Disons tout de suite que Sedley a emprunté à l'*École des maris* vingt-six vers. Il en a employé l'idée fondamentale, mais l'a rendue méconnaissable. Il s'est, enfin, approprié une plaisanterie des *Précieuses ridicules* [4].

L'*École des maris* fait ressortir qu'un système d'éducation ultra-sévère produit de mauvais résultats. Sedley s'inspire de cette leçon et met en scène deux frères, partisans, l'un de la sévérité, l'autre de la douceur. En outre, l'un condamne la mode dont l'autre suit toutes les fantaisies. Mais, dès la deuxième scène du premier acte, Sedley perd de vue l'intérêt pédagogique de la pièce et laisse face à face, simplement, un frère austère et un frère

---

(1) *Molières Leben und Werke*, p. 324.

(2) DIBDIN, *A Complete History*. — KÖRTING, *Grundrisz*, p. 297, n° 1. — *Chambers's Cycl.*, t. I, p. 778. — KERBY, *Molière and Restoration Comedy*.

(3) *Engl. Dram. Poets*, p. 487.

(4) Sc. IX.

frivole. L'action se développe alors indépendamment de Molière et arrive à une conclusion directement opposée à celle de l'*École des maris*, car elle tend à prouver qu'un système vaut l'autre! Bien plus, les deux filles du sévère Forecast se marient aussi heureusement, si pas mieux, que celles du doux Everyoung, ce qui semble indiquer que les préférences de Sedley allaient à la méthode rigoriste!

Examinons de plus près les premières scènes. Au lieu des deux frères de l'*École des maris*, ayant chacun une pupille destinée à devenir leur femme, voici deux frères, pères chacun de deux filles. Ce procédé de dédoublement nous est déjà connu. Il est évident que Sedley a eu tort de transformer les tuteurs en pères, car la sévérité paternelle prête moins au comique que la jalousie sénile d'un tuteur. Mais Sedley avait besoin de plusieurs jeunes filles pour l'action héroïque, et d'ailleurs Forecast, qui devait tenter la conquête de la veuve Brightstone, ne pouvait aimer une pupille. Alors que dans l'*École des maris* le frère aîné, frivole, attaque son austère cadet, chez Sedley les rôles sont renversés. La modification n'est pas mauvaise. En effet, Molière, qui est essentiellement moraliste, a-t-il choisi le meilleur moyen de mettre en lumière la morale de sa pièce, en peignant de couleurs favorables l'avocat du système qu'il condamne, en l'espèce, Sganarelle? C'était en tout cas une audace que Sedley ne pouvait se permettre.

Mais voyons comment Ariste et Sganarelle se métamorphosent après les premières scènes. Everyoung est un esprit enjoué, enfantin et d'une charmante franchise; c'est aussi un viveur et un courtisan. Forecast, tout de noir habillé, apparaît sournois et hypocrite. Le premier est naturellement royaliste; le second évoque, par opposition, le puritain régicide. Et voilà, sans qu'on s'en soit douté, au lieu de deux frères, un Cavalier et une Tête-ronde. Le moment le plus dramatique dans la lutte de ces deux adversaires, le moment le plus beau pour le royaliste, était celui où le général Monk, maître de Londres, se rallia au parti monarchique : Sedley en fera le point culminant de la pièce.

Il donne donc aux filles du républicain Forecast des prétendants royalistes, ce qui provoquera l'arrestation de celui-ci par les puritains, mais assurera sa liberté et sa fortune après la déclaration de Monk. Nous retrouverons un procédé semblable chez Medbourne, qui fera de Tartufe un puritain, et chez Colley Cibber qui le transformera en ministre réfractaire, ou *Non-Juror* (1717).

Les filles d'Everyoung, elles aussi, auront des prétendants. Nous les verrons au *Mulberry Garden*, où Sedley nous présentera Wildish, Modish et Estridge, à l'heure délicieuse où, vers le soir, le jardin se remplissait d'élégantes, de grands seigneurs, d'écrivains et d'artistes ([1]). A cette peinture de mœurs, Sedley ajoute une anecdote personnelle. Il avait fait rosser l'acteur Kynaston, qui s'obstinait à le singer dans ses costumes et son langage, par des ruffians qui feignirent de le prendre pour Sedley ([2]). Afin de rafraîchir la mémoire de l'acteur qui ne s'avouait point vaincu, il fit de Forecast un prétendant à la main de la riche veuve Brightstone et fit bâtonner le vieux puritain par trois apprentis qui feignirent de le prendre pour son frère. Voilà l'origine de la troisième partie de l'action comique.

Les vers sont cahotants, mais la prose est légère, souvent pleine de justesse et déjà rapide et brillante comme celle de Congreve.

La pièce excita quelque curiosité. A la première, le 18 mai 1668 ([3]), on ouvrit les portes dès midi. Mais le roi resta renfrogné et la musique faillit rendre Pepys *enragé*. L'échec fut

---

([1]) Cf. Pepys, *Diary*, Aug. 23, 1668; April 5, 1669, etc.

([2]) Boccace raconte une anecdote semblable dans le *Décaméron* (7e nouvelle du 7e jour) : Donna Beatrice de Bologne fait battre son mari au lieu de son amant, le Florentin Ludovico. Il n'est pas impossible que Boccace se soit inspiré du fabliau français : « *De la bourgeoise d'Orléans, ou de la femme qui fit battre son mari* », quoique ici la victime ne soit pas déguisée. Dirc Potter (dans *Der Minnen Loep*) a directement imité Boccace.

([3]) Cf. Pepys, 18 mai 1668. — Genest, t. I, p. 81. — Cibber, *Lives*, t. III, p. 98. — Van Laun et Mahrenholtz se trompent de vingt ans. Cf. *Moliériste*, t. II, p. 236; *Molières Leben*, etc., p. 378.

complet, et il n'y eut plus que de rares représentations ([1]). Il y a lieu de s'en étonner malgré la défaveur royale et l'insuffisance de la musique, car Charles II, Rochester, Buckingham, Dryden, Shadwell professaient la plus haute estime pour Sedley. Le roi l'élevait au rang de *vice-roi d'Apollon;* Rochester louait son *art léger;* Buckingham lui attribuait des pouvoirs magiques et Shadwell déclarait que dans *The Mulberry Garden,* il avait manifesté *le véritable esprit, l'humour et la satire comiques* ([2]). Pepys, toujours plein de bonne volonté, trouva dans la pièce quelques remarques spirituelles, mais rien de plus. Langbaine, un ami lui aussi, examina, compara et déclara que *tous ceux qui connaissent les deux langues n'hésiteront pas, et avec justice, à donner la préférence* [sur Molière] *à notre bel esprit anglais* ([3]). L'appréciation de Genest est significative : il ne trouve dans la pièce qu'une seule bonne scène, la première sans doute ([4]). Le *Dictionary of National Biography* et M. Ward ([5]) sont trop sévères : *The Mulberry Garden* n'est pas une pièce sans valeur. L'auteur a su habilement employer une idée de Molière pour relier entre elles trois intrigues originales. Il écrit bien et retrace avec adresse les mœurs de son époque. Dans la présente étude, la pièce n'a pas grande importance, il est vrai; mais la façon dont Sedley a transformé l'idée fondamentale de l'*École des maris* est intéressante et il importait de fixer, une fois pour toutes, sa dette envers Molière.

([1]) Pepys n'en mentionne que deux, le 18 mai et le 29 juin 1668.

([2]) Dédicace de *A True Widow.*

([3]) *Engl. Dram. Poets,* p. 487.

([4]) *Some Account,* t. I, p. 81.

([5]) Tome III, p. 448.

CHAPITRE IX.

An Evening's Love or, the Mock Astrologer,

par John Dryden.

Depuis *Sir Martin Mar-all,* Dryden avait collaboré avec Davenant à une adaptation de la *Tempête* de Shakespeare. Il avait ajouté aux personnages de ce chef-d'œuvre romantique un homme qui n'avait jamais vu de femme, pour faire pendant à Miranda, la femme qui n'avait jamais vu d'homme. De plus, toujours fidèle à la tendance de dédoublement, il avait donné une sœur à Caliban ! La pièce contient aussi certaines traces de l'influence de Molière, qui seront examinées plus loin. Dans la préface de l'*Amour d'un soir ou le Feint Astrologue,* Dryden daigna enfin se défendre des multiples accusations de plagiat dont il avait été l'objet. Il le fit dans la préface d'une pièce où il pillait plus que jamais, joignant à cette effronterie celle de se poser en accusateur des autres. L'influence de la France a, d'après lui, réduit le théâtre anglais au niveau de la farce. Il se reconnaît lui-même coupable d'avoir aidé à cet avilissement, mais rejette une large part de la responsabilité sur le public. Il échappe à ses agresseurs en dépréciant l'objet de leurs attaques. Il ajoute, humblement, que les comédies constituent son gagne-pain. Mais après cette habile *captatio benevolentiae,* il se redresse. Il admire Ben Jonson, condamne Shakespeare et Fletcher et défend sa pièce en s'appuyant sur les théories dramatiques développées dans son fameux *Essai.* Quant à ses plagiats, il rappelle le souhait du roi que les critiques voulussent bien voler des pièces comme Dryden savait le faire. Et voici que son assurance devient de la présomption...

Ses emprunts, il sera assez vain pour croire qu'ils n'ont rien perdu entre ses mains ; il a d'ailleurs eu beaucoup de peine à les élever au niveau du théâtre anglais ! Quelle adresse ! L'accusé est

devenu le juge. Avec une apparente franchise, il cite ensuite la source de sa pièce, *Le Feint Astrologue* (1) de Thomas Corneille; mais il ne faut pas oublier que, l'année même où *An Evening's Love* fut jouée, parut une traduction anonyme de la susdite comédie (2) et qu'il fallait se hâter de crier au voleur soi-même, afin de prévenir le haro des autres. Mais ce n'était le cas que pour une pièce. De ses autres emprunts, à Shakespeare, à Quinault, à M. de Scudéri et ... à Molière, pas un mot!

Voici le résumé de la comédie : Le vieil astrologue Don Alonzo a deux filles, Jacinta et Theodosia, que courtisent deux Anglais, Wildblood et Bellamy, secondés par le valet Maskall. L'Espagnol Lopez obtient en mariage Aurelia, la nièce d'Alonzo, tandis que Don Melchor est cruellement puni pour avoir fait la cour simultanément à Aurelia et Theodosia. L'action principale comprend, d'une part, l'intrigue entre Jacinta et Wildblood et entre sa servante Beatrix et le valet de Wildblood, Maskall; d'autre part, la lutte de Bellamy et Lopez contre Melchor pour l'amour de Theodosia et Aurelia. La première partie est imitée du *Dépit amoureux*. Wildblood et Jacinta sont Eraste et Lucile; Beatrix et Maskall correspondent à Marinette et Gros-René. La deuxième partie revient à Thomas Corneille.

L'action secondaire, qui donne le sous-titre à la pièce, montre comment Bellamy sut tromper le vieil Alonzo en se faisant passer pour un savant astrologue. Elle appartient en partie à Thomas Corneille et à Quinault. Nous avons vu que Dryden s'était servi dans *Sir Martin Mar-all* des quatre premiers actes de l'*Amant indiscret* de Quinault. Il lui emprunte ici une partie du cinquième (3). Quant à Molière, voici ce que Dryden lui doit : sept scènes du *Dépit amoureux*, des fragments de l'*École des maris* et des *Précieuses ridicules*, enfin des

---

(1) Une version de *El Astrologo Fingido*, de Calderon.

(2) Dryden, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 307. Whincop donne, par erreur, la date 1688 au lieu de 1668. Cf. *List*, p. 308.

(3) V, 4.

réminiscences de l'*Étourdi*, du *Tartufe* et de *Dom Juan* [1]. Des textes à l'appui sont reproduits en appendice. On verra que M. Van Laun fait erreur en déclarant que Dryden a emprunté à Molière des scènes du premier, second et quatrième actes [2] et que Scott et M. Harvey Jellie [3] ont tort de considérer la scène de rupture entre Wildblood et Jacinta comme une traduction littérale de la fameuse dispute entre Marinette et Gros-René.

Les transformations subies par les personnages de Molière sont intéressantes à observer. Maskall, dont le nom rappelle *Sir Martin* et dont les actions font songer à Warner, possède la féconde invention de Mascarille dans l'*Étourdi*, en même temps que l'impudence et la couardise de Gros-René dans le *Dépit amoureux*. C'est un valet moliéresque, mais très changé, grossier et lâche, sans l'esprit et sans l'admirable bon sens de ses prototypes français. Beatrix (Marinette) produit une meilleure impression, mais son portrait reste inachevé; elle manque absolument de vie en dehors des scènes empruntées au *Dépit amoureux*. Les deux domestiques sont les seuls personnages de la pièce vraiment marqués du sceau de Molière. Il y a lieu d'en être surpris, car la scène anglaise n'a jamais produit une race de valets comparable à celle que sut créer Molière, et la race importée de France par Etheredge ne s'y acclimata jamais. En Angleterre, formaliste même à l'époque de la Restauration, ils se virent refuser les rôles d'hommes de confiance, de compagnons familiers, de tuteurs, de protecteurs que les Français leur avaient confiés.

Jacinta et Wildblood ne ressemblent à Lucile et Éraste [4] que dans un passage où Dryden a librement reproduit le texte de Molière. Je les considère plutôt comme des copies de Benedick

---

(1) *Dép. am.*, I, 2; II, 6: III, 11; IV, 2, 3, 4; V, 8. — *Ec. mar.*, I, 3. — *Préc. rid.*, sc. V, VII. — *Et.*, II, 4. — *Tart.*, III, 6. — *Dom J.*, II, 5.

(2) *Moliériste*, t. II, p. 145 : I, 2 — IV, 3, et les trois dernières scènes du II.

(3) Page 84.

(4) *Dép. am.*, IV, 4. Langbaine affirme un peu trop catégoriquement que ces deux personnages sont, *pour la plus grande part, volés au Dépit amoureux*. Engl. Dram. Poets, p. 131.

et Béatrice dans *Beaucoup de bruit pour rien*, copies déjà esquissées par Dryden dans *Secret Love or, the Maiden Queen* (1) (1667) sous les noms de Céladon et Florimel.

Le souvenir de leurs joutes d'esprit, rapides et mordantes, a dû le hanter. Il a su communiquer un peu de leur adresse à Wildblood et à Jacinta. Wildblood possède, en outre, quelques traits de Dauphine dans *Epicœne* de Ben Jonson (2).

Certains critiques (3) ont voulu voir en Aurelia et Theodosia des imitations des précieuses Cathos et Madelon. Or, une seule de ces dames, Aurelia, parle une seule fois comme Madelon (4).

D'autres personnages, comme Don Alonzo, Lopez, Melchor et Camilla, ne représentent qu'occasionnellement Métaphraste et Albert, Éraste et Marinette (5).

Le fait que les onze acteurs (sauf Bellamy et Theodosia) se partagent les neuf scènes empruntées à Molière prouve clairement que Dryden n'avait pas l'intention de reprendre soit une intrigue, soit un caractère en entier. Une preuve plus convaincante encore, c'est que le valet Maskall agit comme le seigneur Valère (6); que le noble Don Alonzo parle comme le valet Mascarille (7) dont, en outre, la servante Beatrix imite les plaisanteries (8). D'ailleurs la pièce est un véritable capharnaüm de plagiats. Avec du Molière, du Shakespeare, du Ben Jonson, voisinent du Scudéry (9), du Quinault et même du Pétrone (10) !

---

(1) Langbaine (p. 163), Dibdin (t. IV, p. 163) et Halliwell (*Dict. of Old Engl. Plays*) ont également constaté dans cette pièce des traces de l'influence de Shakespeare.

(2) Cf. Dryden, *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 142.

(3) Par exemple M. Jellie, p. 85.

(4) III, 1; cf. *Préc. rid.*, sc. V, VII.

(5) *Dép. am.*, III, 1 et IV, 2.

(6) Cf. *Ev. Love*, I, 1; *Ec. mar.*, I, 3.

(7) Cf. *Ev. Love*, IV. 2; *Dép. am.*, IV, 2.

(8) Cf. *Ev. Love*, sc. ult.; *Dép. am.*, V, 5.

(9) *Ibrahim ou l'illustre Bassa.* Mme Pepys attira l'attention de son mari sur cet emprunt, le 20 juin 1668. Cf. *Diary*. Voir aussi A. Töchert, *John Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Madeleine de Scudérys Romandichtung*. Zweibrücken. G., 1885.

(10) *Petronius Arbiter*, d'après Langbaine, p. 163.

Cette comédie eût été plus importante si Dryden avait eu l'intention d'imiter systématiquement Molière. Cependant l'opinion qu'avaient d'elle le public anglais et la critique est quelque peu une opinion sur Molière et mérite par conséquent un instant d'attention. La première représentation eut lieu le 19 juin 1668 ([1]). Mme Pepys et sa servante et aussi Evelyn, avec plusieurs membres de sa famille, y assistèrent. Mais, malgré le talent de Hart dans le rôle de Wildblood ([2]), la pièce fut accueillie avec froideur. Même Pepys, après l'avoir vue plusieurs fois, n'y put rien trouver à louer ([3]). On la revit entre 1682 et 1685 ([4]). En 1685-1686 je trouve mention d'une représentation à la Cour ([5]).

Pourquoi cet insuccès? On peut dire que Dryden avait ou bien trop, ou trop peu emprunté. Il avait pourtant, avec un sûr instinct, négligé entièrement l'intrigue confuse que Molière avait reprise à Nicoló Secchi; mais il n'avait pas su donner à *An Evening's Love* la fraîcheur et la spontanéité du *Dépit amoureux*. Trop d'éclectisme nuit. D'autres dramaturges, aux plagiats moins variés, ont vu réussir leurs adaptations du *Dépit amoureux,* tels Ravenscroft (1677) et Sir John Vanbrugh (1706). Même après que les traductions de Ozell (1714), Miller et Baker (1732) et Foote (1742) eurent fait connaître l'œuvre entière de Molière au grand public anglais, on retrouve des traces du *Dépit,* par exemple, dans *The Perplexed Couple* de Ch. Molloy (1715) et, jusqu'en 1767, dans *Love in the City* de Bickerstaffe.

La critique ne fut guère plus clémente que le public. Pepys trouvait la pièce *sale* ([6]) ; Evelyn en déclarait l'intrigue *bête et*

([1]) Cf. Pepys, *Diary*, à cette date.

([2]) Downes, pp. 7-8.

([3]) *Diary,* 20, 22 juin 1668; 8 mars 1669.

([4]) Downes, p. 39.

([5]) Lettre de Peregrine Bertie à la comtesse de Rutland, le 17 février 1685-1686. Cf. *Hist. MSS. Commission, Rutland MSS.,* t. II, p. 105.

([6]) *Diary*, 20 juin 1668.

très profane [1]; Dryden lui-même confia à son éditeur Herringman, qui s'empressa de le raconter à Pepys, qu'elle n'était qu'*une pièce de cinquième ordre* [2]. Les opinions des critiques modernes sont beaucoup moins sévères. Genest avoue que, somme toute, c'est une bonne pièce et Sir Walter Scott est moins rigoureux pour elle que pour aucune autre comédie de Dryden [3]. Il en loue surtout l'animation et, en effet, déguisements, querelles et rixes, luttes confuses dans l'obscurité, scènes pittoresques dans la lumière rousse des torches, rien de tout cela n'y manque. C'est pourquoi M. Saintsbury se rallie à l'avis de Scott [4].

Il se peut que la divergence d'opinions entre les contemporains de Dryden et les critiques récents soit l'effet d'une réaction et que, par conséquent, les premiers furent injustes. Il faut oser avouer que la pièce est grossière et que même les emprunts faits à Molière n'y ont pas échappé à la contagion; que ces emprunts sont maladroitement mis à profit; que toute peinture suivie des caractères fait défaut; que l'animation tant louée n'est que l'effet d'un morcellement outré de l'action, se traduisant par des entrées et des sorties aussi nombreuses qu'inutiles; enfin, qu'avec tous ses emprunts à des pièces espagnoles et françaises la pièce n'est ni espagnole, ni française, ni même une adaptation anglaise satisfaisante.

---

(1) *Diary*, éd. Dobson, t. II, p. 288.

(2) PEPYS, *Diary*. 22 juin 1668.

(3) DRYDEN, *Works*, éd. Scott-Saintsbury, t. III; note en tête de *An Evening's Love*.

(4) *Dryden*, p. 44.

CHAPITRE X.

The Dumb Lady or, the Farriar made Physician,

par John Lacy.

En l'année 1667-1668 habitait, non loin de la maison de Nell Gwyn, dans Maypole Alley, un acteur nommé Lacy (1). Apprenti chez le maître de danse et traducteur classique John Ogilby; lieutenant, puis quartier-maître dans l'armée royale pendant la Guerre Civile, il finit par s'engager dans la compagnie des comédiens du roi. Il avait trouvé sa voie. Aidé par son physique avantageux et son talent de danseur, il conquit aussitôt la faveur du public. Il créa le Tartufe de Medbourne (2) et l'Alderman Gripe dans *Love in a Wood* de Wycherley (3). Les critiques Langbaine, Genest, Doran et même l'austère Evelyn n'ont pour lui que des éloges (4). Lacy est aussi l'auteur de trois pièces : *The Old Troop or, Monsieur Raggou* (5), la comédie qui fait l'objet de ce chapitre et *Sir Hercules Buffoon or, The Poetical Squire* (6). On lui attribue, en outre, une exécrable adaptation de la *Mégère apprivoisée* (7). Il mourut en 1681 (8).

---

(1) Cf. Cunningham, *Nell Gwyn*, éd. Sisley, p. 38.

(2) Voir le chap. XII.

(3) Cf. Downes, p. 16.

(4) Pepys, *Diary*, passim. — Genest, t. I, p. 301. — Doran, t. I, pp. 97-98. — Evelyn, *Diary*, 27 novembre 1662.

(5) Cinq actes en prose, 1665; deux impressions, 1672 et 1698. Sa meilleure pièce, suivant le *Dict. of Nat. Biog.* — Scott s'en servit pour le chap. XX de *Woodstock.*

(6) Cinq actes en prose, 1684.

(7) *Sauny the Scott*, 1667 ; imprimée en 1698 et 1708.

(8) Écrire sa biographie serait utile — car l'introduction à l'édition de ses œuvres, par Maidment et Logan, est d'une information peu sûre — et intéressant, car les démêlés de la veuve de Lacy avec les acteurs (pour ne citer qu'un point) révéleraient des détails curieux sur les salaires et les pensions des artistes.

Lacy avoue crûment qu'il n'a écrit que pour l'argent. Est-ce une raison pour négliger totalement d'examiner sa pièce [1]? Je ne le crois pas.

Il ne mentionne pas Molière et voudrait, dans l'épilogue, donner l'impression que la pièce est originale. C'est pourtant une adaptation assez fidèle du *Médecin malgré lui* dont il n'a omis que des parties sans importance [2], en plus du dénouement qu'il remplace par celui de l'*Amour médecin*. Il emprunte aussi à cette pièce la fameuse consultation [3]. Il a opposé à Leander (Léandre), amoureux d'Olinda (Lucinde), un second prétendant, le Squire Softhead, aussi sot que riche mais appuyé par Gernette (Géronte) [4], le père d'Olinda. Il en résulte un duel très comique. D'autre part, Gernette, au lieu de se mettre lui-même à la recherche d'un médecin pour sa fille, envoie Softhead et Jarvis, le mari de la nourrice, et profite de leur absence pour faire la cour à celle-ci (Jacqueline). Mais Jarvis est amoureux d'Isabel (Martine), la femme du maréchal ferrant Drench [5] (Sganarelle). De là des jalousies diverses qui nous valent cinq scènes [6]. Olinda feint non seulement d'être muette, mais aussi d'être démente. On trouve la même faute de goût dans *Love à la Mode* [7], où Célia simule la folie afin que son amant Philostratus, déguisé en médecin, puisse pénétrer auprès d'elle. Le premier effort de Leander pour conquérir

---

(1) Comme le fait, par exemple, M. Kerby.

(2) Il reproduit du *Médecin malgré lui :* I, 1, en partie; I, 2, librement; I, 4, résumé et I, 5, résumé assez librement; II, 1, délayé; 2, 3, 4, 5 en partie; la fin de III, 1; III, 2, résumé; 5, 6, fragments.

(3) III, 5. — M. Ohnsorg, *John Lacy*, etc., n'a trouvé dans la pièce que des emprunts au *Médecin malgré lui*.

(4) Gernette = Geronte; le même déplacement de l'*n* s'observe dans *The Three Ladies of London* (1584) de Robert Wilson, où Gerontus est le même personnage que Gernutus, *The Jew of Venice*. Cf. Percy, *Reliques*. — Softhead signifie *au cerveau ramolli*.

(5) Drench signifie *potion*.

(6) IV, 5, 7, 8, 10, 11.

(7) Par T. S., 1663, V, 4.

Olinda ayant échoué, il fallut inventer un nouveau stratagème, ce qui nécessite deux scènes [1]. La consultation des médecins occupe tout le cinquième acte. Lacy la prépare avec grand soin et force détails, et y incorpore un emprunt à *The Wild Gallant* [2] de Dryden, une plaisanterie de gamins au moyen de poudre à gratter, et enfin une scène de grosse farce [3], inspirée par la légende de Virgile le Magicien [4].

Les caractères de Molière ont subi de notables changements. Le notaire a été remplacé par le Parson Othentick, frère de Leander, tout indiqué pour la cérémonie du mariage et capable de souffler du latin à Drench pendant la consultation. Gernette est plus méfiant que Géronte [5]. Olinda et Leander sont à peine esquissés. Martine est devenue une grossière maritorne, mais, comme telle, elle est excellemment conçue et décrite. Drench est plus cruel [6] et cupide, mais moins comique que Sganarelle. Il manque de se trahir à chaque instant par l'emploi de termes techniques du vétérinaire et du maréchal ferrant. Cela appartient à Lacy, et c'est du bon comique. Ni Jarvis, ni sa femme ne parlent de patois, et il faut louer Lacy d'avoir su dédaigner cette ressource facile. La nourrice ressemble à Isabel, mais a moins d'énergie. Les trois médecins n'ont de commun avec ceux de l'*Amour médecin* que leur pusillanimité et leur obstination.

Le seul personnage plus ou moins neuf est le Squire Softhead. Vaniteux et vantard, il cherche noise à tout venant et pousse la querelle jusqu'au moment où il voit venir les coups. Alors

---

(1) IV, 6, 12.

(2) 1663; IV, 2.

(3) Déjà préparée dans IV, 4.

(4) Cf. J. Stecher, La Légende de Virgile en Belgique (*Acad. roy. de Belgique*, 1890, 3e série. t, XIX, pp. 585-632), ainsi que M. Schwieger, *Der Zauberer Virgil*, Berlin, 1897, et l'ouvrage bien connu de M. Comparetti sur Virgile au moyen âge. Sur la diffusion de la légende du panier, voir ma note dans *Volkskunde*, 1912, nos 5-6, pp. 115-117.

(5) Cf. III, 9-11.

(6) Cf. III, 2.

subitement il redevient calme, respectueux, obséquieux même. Softhead est le *mauvais garçon* (Angry Boy) de l'*Alchimiste* de Ben Jonson, celui qui pratique avec virtuosité l'art de se quereller sans danger [1]. Sa race a de nombreux représentants à toutes les époques. A bien y réfléchir, Maître Jacques, dans l'*Avare* y appartient, lui qui se dit, en voyant Valère : « *Je veux faire le brave et, s'il est assez sot pour me craindre, le frotter quelque peu* [2] ». Il reparaît sous le nom de Sir Toby Doubtful dans *Love's Contrivance* de Mrs. Centlivre; devient Sir Wilful Witwoud dans *The Way of the World* de Congreve et finit par s'appeler Bob Acres dans *The Rivals* de Sheridan. Encore n'est-ce pas sa dernière incarnation.

Tous les caractères sont raidis, leurs sentiments simplifiés, leurs défauts ou leurs vices autant que possible réduits à un seul qui devient caractéristique. Tous sont plus grossiers [3], mais leur grossièreté n'a rien de morbide ou de vraiment vicieux. Il ne faut pas l'oublier : comme le XVIIe siècle français, la Restauration anglaise, en dépit de ses apparences polies, est encore un âge rude, ardent et sensuel. C'est pourquoi Molière se confond si bien avec Ben Jonson, comme on peut le voir au troisième acte [4], où Lacy développe, à la manière de Ben Jonson, une idée empruntée à Molière.

Quoique cette pièce ne puisse prétendre au nom de comédie de mœurs, elle contient des traces d'observations sur les contemporains, telles les remarques sur les Français en Angleterre [5] ou sur les *Virtuosi* [6].

Elle laisse une impression de désordre. L'intrigue est mal

---

(1) Ravenscroft n'oublia pas le *Squire who got a knock in's cradle* (cf. Prologue de *The Citizen turn'd Gentleman*) (1671) et copia, dans cette pièce, le duel comique de Softhead et Leander, inspiré lui-même des aventures de Sir Tophas, le tueur de moutons, dans l'*Endimion* de John Lyly (II, 2) (1591).

(2) III, 6.

(3) I, 2-3; II, 2; III, 2, 6, 11; IV, 9; V, 6.

(4) III, 2.

(5) I, 2.

(6) I, 5.

conduite et le style négligé. Sans raison aucune, Lacy bouleverse l'ordre donné par Molière aux incidents (1). Parfois il a mal compris (2). Il omet même un épisode (3) qui, à en juger par les autres pièces de l'époque, était pourtant bien fait pour plaire à son public.

Lacy trouva quelque difficulté à faire cinq actes d'une pièce qui n'en comptait que trois. Comme on pouvait s'y attendre dans ce cas, un des signes les plus caractéristiques d'anglicisation n'apparaît que faiblement : il n'y a d'omission de monologues et de scènes sans action que dans deux passages (4).

L'épître au lecteur semble prouver que la pièce fut représentée avant 1672. Une allusion à *The Virgin Martyr* de Massinger, qui fut remise à la scène en 1668 (5), fixe la date vers 1669.

Langbaine admirait Lacy et déclara que sa pièce valait beaucoup mieux que celle de Molière (6). Curll, l'auteur d'une *Histoire du théâtre anglais* que l'on essaya de faire passer pour l'œuvre de Betterton, reprit cette opinion pour son compte (7). Les critiques modernes se sont montrés aussi durs pour Lacy que ses contemporains furent complaisants. Le *Dictionary of National Biography* parle avec mépris de cette pièce *misérable et très indécente.*

En réalité, cette comédie est saine, mais grossière, et d'ailleurs ce défaut est naturel chez les personnages qu'elle présente. Elle contient deux types bien frappés, Isabel et Softhead et marque un progrès important dans la disparition de l'action secondaire. Écrite par un acteur populaire qui connaissait probablement

(1) Il donne dans I, 7 ce qui conviendrait dans I, 3, et dans III, 1, ce qu'on attend dans II, 4.

(2) I, 4.

(3) *Médecin malgré lui*, II, 3.

(4) I, 3; III, 4.

(5) Cf. Genest, t. I, pp. 96-97.

(6) Ap. Genest, t. I, p. 301.

(7) *History of the English Stage*, p. 78.

son public, elle permet, plus ou moins, d'en mesurer le goût. Elle prouve enfin, par l'absence de modifications importantes, que la farce de Molière répondait presque entièrement aux désirs des spectateurs anglais de l'époque.

CHAPITRE XI.

Sir Salomon or, the Cautions Coxcomb,

par John Caryll.

John Caryll, descendant d'une famille catholique et royaliste, reçut une partie de son éducation à Saint-Omer en France(1). Jacques II l'envoya comme *agent* à Rome où il s'acquitta avec honneur de ses devoirs. A son retour(2), il devint secrétaire de la reine Marie de Modène à qui Etheredge avait dédié *The Man of Mode*. Après la révolution de 1688, il suivit le roi à Saint-Germain et mourut à Paris(3). Il est l'auteur d'une tragédie, *The English Princess or, the Death of Richard III*(4), et de la comédie que nous allons examiner(5). Il avoue franchement son obligation envers *Molliere, le célèbre Shakespear de cet Age*,

---

(1) Il ne faut pas confondre notre auteur (1625-1711) avec John Caryll (1666-1736) qui fut l'ami de Pope. Les premiers éditeurs de Pope ainsi que Spence (*Anecdotes*), Dibdin (t. IV, p. 141), Macaulay (*Hist. of Engl.*, chap. VII), M. Kerby (p. 116) et même M. Ward (t. III, p. 315, note 1) ont commis cette erreur.

(2) Le manuscrit de son journal décrivant notamment son séjour à Paris se trouve au British Museum. Add. MSS. 28, 247.

(3) La vie de la cour anglaise à Paris fut récemment décrite par Edwin et Marion Sharpe Grew, *The English Court in Exile : James II at Saint-Germain*. London, 1911. Voir aussi *The Athenæum*, nº 4386.

(4) *A most sad, melancholy play*. Pepys, *Diary*, March, 7, 1667.

(5) Whincop (*List*, p. 98) l'attribue par erreur à Lodowick Carlell (récemment étudié dans une monographie de M. Ch. H. Gray). M. Kerby ne la mentionne même pas.

et comme auteur et comme acteur, et fait allusion à ceux qui, *tout en volant eux-mêmes, ont l'impudence de crier au voleur*, ce qui vise clairement Dryden.

La pièce, qui est en prose, parfois rimée, met en scène tous les personnages de l'*École des femmes*, plus dix autres, parmi lesquels trois ont une certaine importance : Sir Arthur Addell[1], Julia Wary et Mr. Single. Voici comment l'introduction de ces caractères modifie l'intrigue de l'*École des femmes*. Chrysalde (Wary) aura une fille, Julia, aimée de Mr. Single, fils d'Arnolphe (Sir Salomon Single). L'obstacle à leur union sera l'argent que représente un sot titré, Sir Arthur Addell. Peregreen Woodland (Horace) sera l'ami intime et l'allié de Mr. Single. Ajoutons à ces nouveaux venus Timothy, l'intendant de Sir Salomon, Roger et Harry, valets de Wary et de Peregreen, deux laquais, une nourrice (qui n'est que mentionnée dans l'*École des femmes*) et des chevaliers du guet.

Parmi les cinquante-neuf scènes de la pièce, vingt-deux sont empruntées, en tout ou en partie, à l'*École des femmes* [2]. On y trouve en outre des fragments du *Dépit amoureux* [3], de l'*École des maris* [4] et des réminiscences de *Dom Garcie de Navarre* et des *Fâcheux* [5]. Quoique Caryll ait bouleversé l'ordre des scènes de Molière, certains passages [6] prouvent qu'il a dû travailler avec le texte sous les yeux. Il a voulu accélérer l'action en omettant les monologues [7] et des scènes explicatives ou exprimant des idées générales [8]. Il fait jouer ce que

(1) Addell, Addle, signifie pourri.

(2) Dans l'ordre suivant I, 1, 4, 2, 3; III, 2; I, 4; II, 2, 3, 5; III, 4, 3; IV, 4; III, 5; IV, 1; V, 6, 4, 2; IV, 9; V, 1, 5, 3, 9.

(3) III, 4.

(4) II, 9.

(5) Resp. dans I, 4 et I, 6.

(6) P. ex. III, 9.

(7) *Éc. des fem.*, II, 1, 4. IV, 7.

(8) IV, 8; V, 7, 8.

Molière raconte ([1]) et mélodramatise autant qu'il le peut ([2]). Il remplace certains incidents comiques par d'autres qu'il croyait sans doute mieux choisis ([3]). Il évite une répétition de son modèle ([4]), mais se répète parfois lui-même ([5]).

Il n'a guère changé les caractères, si ce n'est celui d'Arnolphe qu'il rend et plus cruel comme père et plus bouffon comme amoureux. L'arrière-goût d'amertume que laissent certaines pièces de Molière disparaît entièrement. Sir Salomon ne souffre aucunement comme Arnolphe, car il n'aime pas Betty (Agnès); le pire pour lui, c'est de paraître ridicule ([6]).

L'intrigue ajoutée par Caryll est pleine de mouvement. Valets rossés, maîtres arrêtés par le guet et traînés incontinent devant le juge, font une heureuse diversion aux récits qui composent presque exclusivement l'*École des femmes*. Mais, ici encore, Caryll n'est pas entièrement original. Sir Arthur Addell n'est autre que Sir Positive At-all dans *The Sullen Lovers* de Shadwell. Comme Sir Positive, Sir Arthur ne manque jamais de se déclarer spécialement qualifié pour discuter tout sujet — quel qu'il soit — traité dans la conversation. Mrs. Cowley, dans *More ways than one* (1783), a d'ailleurs imité et Sir Arthur et Sir Positive. Est-ce là un hasard? Fut-ce un hasard aussi qui fit que l'on représenta *The Sullen Lovers* et *Sir Salomon* lorsque Charles II alla recevoir à Douvres sa sœur, la duchesse d'Orléans?

Sir Positive étant, comme nous l'avons vu, un personnage dérivé des *Fâcheux* et du *Mariage forcé*, Caryll se trouve avoir imité Molière, même dans la partie la plus originale de la pièce. Julia est une très imparfaite copie d'Elvire dans *Don Garcie de Navarre*. Single ne possède pas de personnalité.

---

(1) III, 8; IV, 7; V, 7.
(2) P. ex. dans II, 2.
(3) IV, 2, 3.
(4) *Éc. des fem.* III, 1; III, 3.
(5) III, 2; IV, 9.
(6) IV, 2.

C'est au grand acteur Betterton que la pièce dut le succès qu'elle obtint. C'était au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, pendant la saison de 1669-1670 (1). Douze après-midi successives il y eut une salle bien garnie. En mai 1670, à la représentation de Douvres, le célèbre acteur comique Nokes joua le rôle de Sir Arthur dans un costume qui ridiculisait la dernière mode française, ce qui mécontenta beaucoup la suite de la duchesse (2). Nous connaissons les dates de dix autres représentations à la ville et d'une seconde à la Cour, la dernière ayant lieu en 1719 (3). Il n'y eut que deux éditions (4). Le titre de la pièce, une sonore allitération, avait frappé les esprits et, après 1670, nombre de dramaturges l'imitèrent (5). Somme toute, *Sir Salomon* eut un succès honorable. La critique ne daigna pourtant pas s'en occuper. Dans une épitaphe pour l'auteur de notre pièce, Pope loua son *esprit audacieux et cependant modeste* (6), et Genest lui fut clément (7).

Rappelons-nous qu'elle contient des fragments de cinq comédies de Molière et que ce qu'elle a de plus original est encore indirectement emprunté à celui-ci ; que, en dépit de cela, Caryll n'a pas su comprendre la leçon que venait de donner Etheredge

---

(1) Cf. Genest, t. I, pp. 98-99. M. Ward se trompe en datant *Sir Salomon* de 1671, t. III, p. 315, note 1.

(2) Cf. Downes, pp. 29-30. Voir aussi la cinglante remarque de Cunningham (*The Story of Nell Gwyn*, éd. Goodwin, p. 101) et le prologue de Dryden pour *The Conquest of Granada*, 1670.

(3) Cf. Downes, p. 47.

(4) Encore faut-il admettre l'existence de celle que signale M. Halliwell. Voir l'appendice bibliographique.

(5) Ainsi : Cibber, *The Double Gallant* (1707) : Sir Solomon Sadlife; Dr Kenrick, *The Duellist* (1773) : Sir Solomon Bauble; Cumberland, *The Walloons* (1782) : Sir Solomon Dangle; Cumberland, *The Impostors* (1789) : Sir Solomon Sapient; Hurdstone, *Just in Time* (1792) : Sir Solomon Oddly; Reynolds, *The Will* (1797) : Sir Solomon Cynic, etc.

(6) Cette épitaphe fut bien écrite pour l'auteur de *Sir Salomon* et non pour son homonyme. Toujours économe, Pope s'en servit plus tard pour Sir William Trumbull et ensuite, avec quelques modifications, pour la comtesse de Bridgewater!

(7) T. I, pp. 98-99.

et n'a produit qu'une pièce médiocre dans la tradition de Fletcher, Jonson et Shirley, sans trace de l'esprit nouveau; enfin, que sa prose est misérable.

Mais considérons aussi que ses tendances de dédoublement, d'accélération de l'action, de dramatisation s'y accusent très nettement ; qu'elle constitue, par conséquent, un exellent terme de comparaison; qu'elle n'est nullement grossière ; qu'elle offre le premier exemple d'un emprunt indirect et, enfin, qu'elle est simple et que les vers du moins en sont passables.

CHAPITRE XII.

Tartuffe or, the French Puritan,

par MATTHEW MEDBOURNE.

Matthew Medbourne était un bon acteur de la troupe du duc d'York (1). Quoiqu'il ne jouât que des rôles secondaires (2), c'était un homme d'une certaine culture. Il savait le français. En 1670, encouragé par Etheredge qui lui promit un épilogue, il entreprit de traduire le *Tartufe* de Molière. Ce n'était pas un novice qui se risquait à cette entreprise ardue; Medbourne avait une tragédie à son actif (3).

Au temps où le courageux acteur s'assimilait Molière, la réaction contre la sévérité puritaine se manifestait encore par la grossièreté de certains auteurs et par le succès d'œuvres comme *Hudibras,* de Butler, satire géniale de toutes les hypocrisies, que le peuple lisait avec avidité et dont le roi avait fait son livre de

(1) Cf. DAVIES, t. II, p. 63. — CUNNINGHAM, éd. Goodwin, p. 13. — DORAN, t. I, p. 44.

(2) DOWNES, pp. 21, 24, 27, 36.

(3) *St. Cecilie or, the Converted Twins;* c'est, des dix pièces que lui attribue le duc de Dorset, la seule qui nous soit parvenue. Cf. SEDLEY, *Works,* 1776, t. I, pp. 11-12.

chevet. L'état d'esprit du peuple était celui qui fait montrer au doigt les Tartufes, découverts par des yeux scrutateurs, impitoyablement dénoncés par des plumes actives et caustiques.

L'*Imposteur* n'était d'ailleurs pas un inconnu sur la scène anglaise. Tant s'en faut. Il s'appelait Ananias dans *The Alchemist* de Ben Jonson et Busy dans *Bartholomew Fair;* on se rappelait même l'avoir vu au temps de Shakespeare ([1]). Medbourne ne pouvait ignorer ces précurseurs. Peut-être savait-il que le roi était bon catholique au fond? Et peut-être a-t-il cru, comme Langbaine ([2]), que le *Tartufe* de Molière était une satire contre les *Hugonots* français? En tout cas, comme catholique et comme serviteur du duc d'York, catholique, lui aussi, la tâche de ridiculiser les Puritains pouvait lui être agréable. En outre, comme acteur, il était leur ennemi naturel et devait se réjouir de pouvoir combattre ces contempteurs de son art, adversaires acharnés de sa profession qu'ils osèrent accuser d'avoir, par sa profanité, attiré le feu du ciel sur la capitale en 1666 ([3]). De toutes façons, il croyait donc bien faire. Il en fut bien puni. Une nouvelle réaction se produisit en 1678; Titus Oates surexcita Londres jusqu'à la folie ([4]) par la révélation d'une prétendue conspiration catholique contre le roi, et Medbourne, appréhendé, alla mourir, l'année suivante, dans la prison de Newgate.

De son vivant, il admirait beaucoup Molière. Il estime que le *Tartufe* est *le chef-d'œuvre de Molière ou plutôt de toute la comédie française*. En 1670, un pareil éloge est certes remarquable, surtout de la part d'un étranger. Je me demande si Medbourne n'eut pas connaissance de cet extraordinaire panégyrique qu'écrivit Samuel de Sorbière dans la même année: « *Pour parler du Tartufe, je crois que Plaute, Térence, Cecilius, Afranius, le*

([1]) Cf. *Twelfth Night*, IV, 2.

([2]) P. 367.

([3]) Cf. Prologue to *Witt without money :* being the first Play acted after the Fire. (*Covent Garden Drollery*, p. 11.)

([4]) Gardiner, *A Student's History of England*, p. 615.

vieil Andronicus et Menandre, que je ne devois pas nommer le dernier, Eupolis, atque Cratinus,... se mettroient à genoux devant Mr. Moliére (sic), *le reconnoîtroient pour leur maître, et non seulement ne voudroient pas travailler après lui à la pièce du Tartufe, mais avoueroient qu'elle efface tout ce qu'ils ont écrit* [1] ».

La pièce de Medbourne comprend une traduction presque complète du *Tartufe*. L'auteur, cependant, omet certains vers, soit pour écourter une tirade un peu longue [2], soit pour éviter une expression malsonnante [3] ou une plaisanterie qu'il ne comprenait pas [4]. Parfois ces omissions mutilent des parties essentielles, comme celle où Cléante explique la différence entre dévots et faux-dévots [5], gâtent un trait spirituel [6] ou rendent méconnaissable un caractère [7]. Tantôt Medbourne, tout en rendant intégralement la pensée de Molière, en concentre l'expression [8]; tantôt il est plus prolixe que son modèle [9].

Souvent il ajoute des vers, des idées originales, des scènes entières [10]. En général, il traduit avec une précision remarquable [11], d'autres fois il se trompe entièrement [12]; plus

---

(1) *Sorberiana*, p. 215. Les *Observations* de Sprat sur la *Relation* de Sorbière avaient fait connaître ce dernier en Angleterre. Voir l'app. bibliogr.

(2) I, 129-138. Les chiffres sont ceux de l'édition Despois-Mesnard.

(3) I, 2, 193-194.

(4) II, 2, 786.

(5) I, 5, 320-328.

(6) I, 1, 142-144.

(7) V, 4, 1783-1810, M. Loyal. Voici la liste complète des omissions, I, 34 vers; II, 13 vers; III, 1 vers; IV, 30 vers; V, 157 vers.

(8) Par exemple, il exprimera en quinze vers le contenu de I, 1, 29-32; 39-40; 63-65; I, 2, 195-211; II, 4, 722-726; 729-734.

(9) Et exprime en trente-trois vers I, 1, 23-24; 71-72; 107-116; II, 2, 518-519; II, 3, 631-635: IV, 3, 1341.

(10) Surtout dans I, 5; II, 5; III, 8 et 9; IV, 2 et 8; V, 8 en entier; au total six cents quarante-sept vers.

(11) Cf. III, 2, 860-862; IV, 4, 1330-1333, etc.

(12) Cf. I, 1, 58-60; 124; II, 4, 721-722; 749; III, 1, 839-843, IV, 3, 1319-1320; IV, 5, 1503-1504; 1507-1510.

souvent encore il traduit librement (1). Il essaie toujours de rendre des idiotismes par leurs équivalents anglais (2). Il brise les longues tirades en deux ou trois morceaux (3), ce qui a dû réjouir Hazlitt dont le grief principal contre le *Tartufe* se trouvait ainsi réduit à néant. Il change l'attribution de certains passages (4), mais sans résultats intéressants. Il ajoute de nombreuses indications scéniques (5).

Les vers de la traduction sont des pentamètres sans rimes, parfois harmonieux, le plus souvent monotones, parfois aussi impossibles à scander et toujours défigurés par ces lamentables élisions qui, à cette époque, constituaient un sérieux danger pour la poésie anglaise (6). Ça et là une paire de rimes se sont glissées (7). Tantôt Medbourne considère des exclamations ou de courtes questions comme des parties de vers, tantôt comme entièrement indépendantes (8). Somme toute, la traduction est loin d'être mauvaise. Elle a été faite sur la première édition (9).

Passons maintenant à ce que Medbourne y a ajouté de son cru. Laurent, le valet de Tartufe, qui n'est que mentionné par Molière, est devenu un personnage agissant. Il aime Dorine et lui avoue son amour (10). Elle veut se servir de lui pour démas-

---

(1) Surtout dans I, 1 et 5; IV, 1 et 4; V, 2 et 3.

(2) I, 1, 11-12; 23-24; 29-32; II, 3, 656-667; 674.

(3) I, 1 et 5 : Mme Pernelle; III, 2 : la déclaration d'amour de Tartufe.

(4) III, 1, 844; IV, 6; V, 7, 1861-1863; 1870; 1874.

(5) 4 dans I, 1; 10 dans I, 3; 2 dans II, 1; 1 dans I, 5 et dans IV, 2; dans IV, 5 et dans V, 4.

(6) Ainsi, I, 2, 191 : *He's always plac't at th' upper end o' th' table* (!) Voir, au sujet de ces élisions, une lettre de Swift dans le no 230 du *Tatler*.

(7) II, 2, 507-508; II, 4, 815-818, outre celles qui marquent la fin d'un acte.

(8) I, 1 25, 33. - I, 1, 13, 16, 21, 71. A un certain endroit (I, 5, 411-422), les deux méthodes sont appliquées dans l'espace de dix vers.

(9) Le vers 1772, qui dans l'édition 1669 *a* (Privilège du 15 mars 1669) du *Tartufe* est compris dans le rôle de Dorine, l'est aussi dans notre pièce. Dans l'édition 1669 *b*, ce vers est dit par Elvire. Il n'y eut que ces deux éditions avant 1670.

(10) I, 5.

quer Tartufe. Elle a préparé tout un plan d'action [1] et en commence l'exécution [2] en montrant pour Laurent une sympathie croissante, savamment graduée. Elle communique les résultats obtenus à Damis [3] et cache celui-ci dans une chambre d'où il pourra écouter un entretien de Tartufe avec Elmire.

Voici Tartufe. Medbourne nous l'avait déjà montré [4] se rendant à l'église, portant, d'un air pieux, ses livres de dévotions. Il n'avait pas su voir que, par son absence même dans les deux premiers actes, Tartufe s'enveloppe de mystère et acquiert la puissance, aussi terrible que vague, de l'inconnu. Lorsqu'il le fait reparaître, c'est pour nous rendre témoins d'un entretien entre lui et Laurent [5]. Tartufe sent que la confiance d'Orgon est ébranlée. Il décide d'agir avec vigueur, de faire céder Elvire ou de ruiner la famille entière. Dans la scène suivante, Flipote répète à Mme Pernelle ce que nous savions déjà [6] : la défaite de Damis déshérité et la victoire, apparemment décisive, de Tartufe. La pieuse belle-mère en rend grâces au ciel et se prépare à aller féliciter son protégé qui vient, malheureusement, de sortir. Tout ceci n'ajoute rien à l'action ni aux caractères. L'excuse du traducteur c'est qu'il nous montre, au moment propice, quels alliés dévoués Tartufe possède dans le sein même de la famille d'Orgon.

Cléante a tenté d'éloigner Tartufe par la persuasion. Peine perdue! Dorine, bien différente de la Dorine de Molière [7], se moque de son naïf effort. Elle a bien d'autres ressources. En effet, elle se remet à « cuisiner » Laurent. Poussée par le désir de tout expliquer, très commun sur la scène anglaise, elle expose en détail de quelle façon Orgon a légalement fait don de tous

---

(1) II, 4.
(2) II, 5.
(3) III, 1.
(4) I, 5.
(5) III, 8.
(6) Par III, 7.
(7) IV, 2.

ses biens à l'imposteur. Elle demande conseil à Laurent, lui promet son amour, sa main...; Laurent, dominé et charmé, lui révèle les plus secrètes intentions de son maître. Il conforme évidemment ses conseils aux événements, tels que Molière les a arrangés. Ensuite Tartufe est démasqué; Orgon reconnaît son aveuglement. Dans l'œuvre de Molière, nous l'entendons s'enquérir avec inquiétude d'une certaine cassette. Dans l'œuvre de Medbourne, Tartufe ordonne à Laurent, en présence d'Orgon, de la mettre en lieu sûr (1). Laurent la remet à Dorine! Celle-ci apprend de Cléante que le roi désire la réconciliation de père et fils et que l'on a obtenu un mandat d'arrêt contre Tartufe. Tous ces détails factices, Medbourne devra les répéter dans les scènes qu'il a littéralement traduites; mais il omet une scène peu importante où Damis, réconcilié avec son père, se répand en menaces contre Tartufe (2). Il fond, combine les deux suivantes (3). Après d'ennuyeux bavardages entre Cléante, Dorine et Laurent (4), nous apprenons enfin qu'Orgon, par mesure de prudence, sera soumis, une fois de plus, aux effets d'un salutaire effroi avant d'apprendre qu'il est vraiment sauvé. Cela change considérablement le dénouement qui est presque entièrement original (5). Il contient, par endroits, quelques vers traduits de Molière et quelques réminiscences.

A la vue d'un officier de justice qui est, on ne sait pourquoi, à la recherche de Cléante, Orgon prend la fuite. On l'arrête. Cléante lui promet d'intercéder pour lui à la Cour. Damis veut se sacrifier pour lui et l'émeut jusqu'aux larmes. Orgon promet de s'amender. Sur ce, paraît Laurent qui demande et obtient la main de Dorine en échange de la cassette. Orgon apprend alors, avec force détails, tout ce que ses chers amis et parents ont fait

(1) IV, 8.
(2) V, 2.
(3) V, 4 et 5. — V, 5 correspond donc à V, 6 de Molière.
(4) V, 5.
(5) A partir du vers 1883.

pour lui. Ils ont tant fait que l'intervention laborieuse de Dorine et Laurent était parfaitement inutile. Valère obtient Mariane et promet sa sœur à Damis. Tartufe est emmené en prison pendant que Damis célèbre la clémence du roi. Enfin, après une danse générale, la pièce finit par une traduction délayée des six derniers vers du *Tartufe* (¹).

Les scènes fidèlement traduites sont en prose. Les additions de Medbourne sont en vers blancs, sauf les scènes entre Dorine et Laurent, et souvent ingénûment indiquées dans le texte par de petites mains aux index tendus.

Il n'était guère difficile d'alourdir l'œuvre en racontant d'avance ce qui allait se passer. Medbourne a peut-être senti que cela enlevait tout intérêt à la pièce. Mais comment résister à cet éternel désir de tout expliquer, techniquement si possible, qui semble être tout-puissant chez des imitateurs pusillanimes? D'autre part, c'est la tendance bien anglaise vers l'abondance, la profusion d'incidents et de personnages, la *copiousness* tant louée, qui fait ajouter une action secondaire superflue et allonger le dénouement. Ce dénouement est bien encore d'un esprit étroit : il faut que la vertu triomphe, conventionnellement, mais aussi que les coupables, tous les coupables, même ceux qui sont plutôt des victimes, soient punis. Il ne faut pas qu'Orgon oublie la leçon; mais l'insistance et le formalisme pédant que l'auteur met à la graver dans sa mémoire s'adressent tout autant au public, qui se voit ainsi traité comme un grand enfant, sympathique mais pas très intelligent, qu'à Orgon. Il y a d'ailleurs mauvais goût, semble-t-il, à soumettre ce vieillard à une humiliation publique laborieusement mise en scène

(¹) L'épilogue est attribué à SEDLEY (*Works*, 1722, t. I, p. 11; *The Works of the Most Celebrated Minor Poets*, 1749, t. I, p. 118) D'autre part, une note dans une autre édition de SEDLEY (1716, t. I, p. 14), ainsi que JACOB (*Poetical Register*, p. 180), WHINCOP (*List*, p. 260), DAVIES (t. II, p. 63), et le *Dict. of Nat. Biogr.* l'attribuent à Lord Dorset. En tout cas, il n'est pas d'Etheredge, qui a par conséquent, manqué à sa promesse.

et cruellement prolongée. Remarquons que, grâce à l'action secondaire qu'il a ajoutée, Medbourne aurait pu finir la pièce par un dénouement logique, découlant des caractères, et ainsi corriger Molière. Mais non; il préfère, au dernier moment, faire appel au même *deus ex machina* que son maître. Peut-être trouva-t-il l'occasion trop belle pour négliger d'affirmer son loyalisme, en prévision d'une réaction anticatholique qui commençait à se faire sentir.

Laurent tel que Medbourne l'a conçu est une curieuse figure. C'est une victime de Tartufe, mais qui ruinera son oppresseur par les armes mêmes dont celui-ci s'est servi contre lui, la patience et l'hypocrisie. Laurent cache donc une haine ardente sous des dehors de piété tranquille. Au fond il est juste et généreux, mais Tartufe l'a rendu méfiant. Il exprime maladroitement son amour pour Dorine qui l'attire irrésistiblement par sa franchise hardie. Il lui accorde sa confiance comme par soubresauts, lorsque son amour presse les paroles sur ses lèvres et lui fait articuler gauchement les impulsions obscures mais fortes de son cœur. En présence de pareil personnage, Dorine devient elle-même plus intéressante à observer. Au début, elle essaie de se faire froidement calculatrice. C'est l'ennemie, décidée à ruser. Mais à chaque entretien avec Laurent, une expression, un mot, un silence de celui-ci lui révèlent des aspects imprévus dans ce caractère fruste, une richesse morale cachée, insoupçonnée. Les gestes de Dorine se font moins forcés, ses paroles plus sincères, et c'est de la sympathie et bientôt de l'amour. Medbourne, malgré toutes ses faiblesses, a donc le mérite, assez rare à l'époque, d'avoir créé une action psychologique naturelle et animée.

S'il faut en croire l'épître dédicatoire, les représentations furent assez nombreuses. La première eut lieu au *Théâtre-Royal*, après le mois de mai 1670 [1]. Vers 1682, on jouait la pièce à

---

[1] Cf. Genest, *Some Account*, t. I. pp. 106-107.

Lincoln's Inn Fields, ainsi qu'en 1718 et 1719 (1). Il y eut trois éditions séparées. Le Tartufe de Medbourne fut le père d'une prolifique lignée d'hypocrites. *The English Friar* de Crowne parut en 1690. Jerry Witwind dans *The Stage-Beaux toss'd in a Blanket* de Th. Brown (1704) est déjà un petit-fils. En 1714, Ozell publia une traduction, et, trois ans plus tard, Colley Cibber faisait jouer son célèbre *Non-Juror*. Après une nouvelle traduction par Clare en 1732, Bickerstaffe remania la pièce de Cibber et l'intitula *The Hypocrite* (1768). L'esprit du *Tartufe* anime *The Debauchees* (2) de Fielding, et Blifil, dans son roman *Tom Jones*, devient Joseph Surface dans *The School for Scandal* de Sheridan. Dans cette filiation, l'influence directe de Medbourne s'étend jusqu'en 1768.

Langbaine nous assure que le *Tartufe* fut reçu *par des applaudissements universels* (3). Baker l'appelle *une traduction et une amélioration* du *Tartufe* français, qu'il considère pourtant comme un chef-d'œuvre (4). Sans cesser de trouver ridicule le titre de la pièce anglaise : *rendue en anglais avec de considérables additions et à grand avantage*, on peut reconnaître que cet acteur d'esprit modeste et de culture superficielle, vivant dans un monde pénétré de l'influence de Ben Jonson et capable de tous les sacrilèges, — témoin la façon dont fut traité Shakespeare, — fit preuve d'un respect peu commun envers Molière. Il le considérait déjà comme un classique. Je sais bien qu'il est déplorablement pédant et qu'il se complaît à détailler à satiété et d'une manière enfantine la leçon que ces scènes tragiques crient pourtant avec une force terrible; mais il a failli trouver un dénouement digne de l'œuvre ; il a ajouté une intrigue de quelque valeur; il a animé le dialogue en coupant les longues tirades et il a traduit sans erreurs trop fréquentes ou

---

(1) Cf. Genest, *Some Account*, t. II, pp. 633 et 655.
(2) Cf. Nichols, *Literary Anecdotes*, t. III, p. 361.
(3) *Engl. Dram. Poets*, p. 367.
(4) *Biogr. Dram.*, t. II, p. 321.

trop grossières, souvent avec bonheur et presque toujours dans un langage calme et digne. Ce sont là des mérites que l'on chercherait en vain chez des collègues plus ambitieux.

CHAPITRE XIII.

The Amorous Widow or, the Wanton Wife,

par THOMAS BETTERTON.

Né vers 1635, Thomas Betterton, après avoir été commis-libraire, s'engagea, en 1661 (1), dans la troupe du duc d'York, dirigée par Sir William Davenant. Il devint le plus grand acteur de son temps. Après une carrière glorieuse et pleine de dignité, il mourut en 1710 et fut inhumé dans l'abbaye de Westminster. Sa première pièce, qui ne fut jamais imprimée, eut quinze représentations (2). Il adapta des pièces de Webster, Beaumont et Fletcher (3), Shakespeare, Massinger et probablement de Marston. Sa dernière œuvre fait l'objet de ce chapitre (4).

La figure de ce grand tragédien domine le théâtre de la Restauration anglaise. Il fut le premier des grands interprètes

---

(1) C'est-à-dire à l'âge d'environ 26 ans, d'après le *Dict. of Nat. Biog.* Or, suivant DOWNES (p. 18), il avait déjà créé plusieurs rôles à l'âge de 22 ans.

(2) DOWNES, p. 30.

(3) Il transforma *The Prophetess*, de BEAUMONT et FLETCHER, en un opéra dont Purcell composa la musique. Le 21 février 1911, la *Masque Society* de Londres représenta le *masque* de cette pièce en même temps que *Comus* de MILTON.

(4) KIRKMAN (*List*) mentionne, sous les initiales T. B., *Love will find the Way* et aussi l'*Amour à la mode,* que nous avons mentionné à propos de Flecknoe. — Le volume intitulé *History of the English Stage*, Londres, 1741, que l'on attribue à Betterton, n'est ni de Betterton ni une histoire, mais simplement une collection de détails biographiques sur divers acteurs et de remarques sur l'art dramatique, compilée probablement par l'éditeur Curll.

de Shakespeare ([1]) et compta parmi ses amis, comme Downes, Pepys, Aston, d'autres encore, des admirateurs enthousiastes ([2]). Bien avant Garrick, il sut conquérir un rang respecté dans le monde, qui jusque-là était resté jalousement fermé aux acteurs ([3]). Aussi Doran conclut-il un chapitre sur ce *joyau de la scène* par ce bel éloge : *il travailla sans relâche, il vécut sans reproche, il mourut à la peine, estimé et regretté par tous* ([4]).

Betterton créa plusieurs rôles dans les pièces où l'on retrouve l'influence de Molière. Il fut Lord Beaufort dans *The Comical Revenge* d'Etheredge ; Sir Salomon dans la pièce de ce nom par Caryll ; Dorimant dans *The Man of Mode* d'Etheredge ; Don John dans *The Libertine* de Shadwell et Valentine dans *Love for Love* de Congreve ([5]). Son voyage en France, qui se place probablement en 1661, constitue un deuxième point de contact avec Molière. Le roi Charles II le chargea d'aller étudier le théâtre en France, *afin qu'il fût mieux à même de juger de ce qui pourrait contribuer à l'amélioration du nôtre* ([6]). Il y assista probablement à une représentation de l'*École des maris* ([7]).

([1]) Parmi ses seize rôles les plus réussis, neuf appartiennent à Shakespeare. Cf. Downes, p. 52.

([2]) Cf. Downes, p. 24. — Pepys, 4 nov. 1661. — Aston, *Supplement*, p. 6.

([3]) Voir une lettre de Edward Young à la duchesse de Portland, en mars 1748 : *Except Betterton, I never knew... a dancing master that was a genteel man...* Cf. *Calendar of the MSS. of the Marquis of Bath at Longleat, Wilts.*, t. I p. 309.

([4]) *Annals*, t. I, p. 58.

([5]) Cf. Downes, pp. 24, 29, 36, 37, 44.

([6]) Hallam, *Introduction*, t. III, pp. 518-519.

([7]) Si Downes ne s'est pas trompé, on peut conclure que Betterton visita Paris entre le 24 juin 1661, date de la première de l'*École des maris*, et le printemps de 1662, où il jouait *Solyman le Magnifique* à l'ouverture du théâtre de *Lincoln's Inn Fields*. M. Lowe (*Life of Betterton*) semble avoir démontré que cette dernière date est une erreur pour juin 1661. Dans cette hypothèse, il est très difficile d'expliquer comment Betterton a pu introduire dans le quatrième acte de sa pièce un jeu de scène qui est de règle dans l'*École des maris* (II, 9), ainsi que le prouve la gravure en tête de la première édition (1661 ; cf. Album de l'éd. Despois-Mesnard), mais qui ne fut indiqué que dans la deuxième édition (1682). La seule explication — et elle

Le 9 novembre 1668, *George Dandin* fut joué au Palais-Royal. L'année suivante parurent deux éditions, dont une de contrebande. Un exemplaire parvint à Betterton qui était resté en relations suivies avec ses collègues de France [1] : la *Veuve amoureuse* était née.

L'éditeur anonyme de la pièce nous la présente pompeusement comme un pur chef-d'œuvre. Prologue et épilogue sont perdus [2]. Chaque personnage porte une étiquette détaillée. Betterton a amalgamé l'action de *George Dandin* avec une intrigue peut-être originale, mais qui peut lui avoir été inspirée par les *Précieuses ridicules* ou par le plan de Frosine dans le quatrième acte de l'*Avare*. La voici : Lady Laycock, une veuve d'un tempérament ardent, désire un mari, quel qu'il soit, et garde jalousement sa nièce Philadelphia qui est jeune et jolie. Cuningam lui présente son fauconnier Merryman sous le nom de vicomte Sans-Terre (ou Sans-Tare). Celui-ci, en accaparant l'attention de la veuve, permet à son maître de faire la cour à la jeune fille. On voit que le rôle de ce vicomte est tellement semblable à celui qu'aurait joué la vicomtesse de la Basse-Bretagne si le plan de Frosine s'était réalisé, qu'il est difficile de ne pas songer à l'*Avare* comme source de cette ruse. Certains critiques [3] ont voulu y voir un souvenir des *Précieuses ridicules*. Mais, outre qu'on ne peut trouver chez Betterton des personnages correspondant à Du Croisy et Jodelet, le déguisement du valet en noble y a un but entièrement différent.

---

n'est pas très plausible — serait que Betterton a pu recevoir des détails circonstanciés, probablement d'un acteur de profession qui avait vu représenter l'*École des maris*.

(1) Downes (p. 45) remarque que c'est Betterton qui faisait venir de France et d'Italie des chanteurs et des danseurs, tels *Monsieur l'Abbe*, *Madam Sublini*, *Monsieur Balon*, *Margarita Delpine*, *Maria Gallia*, etc.

(2) Le prologue était probablement de Charles Wilson (cf. Dibdin, t. IV, p. 362), l'épilogue de A. Manwayring (cf. Genest, t. III, p. 187, note). Il existe aussi un prologue qui fut dit à une représentation pour le bénéfice de Mrs. Hamilton et imprimé dans *The London Chronicle* en 1758.

(3) Notamment M. Miles, p. 225.

La veuve est un personnage très réussi (1). Merryman est une figure vivante; c'est le valet joli garçon, tyran de l'office, prêt à toutes les aventures. Betterton lui a opposé un valet d'une honnêteté farouche, Geffrey, qu'exaspère la fatuité de Merryman et qui refuse avec indignation de remettre un billet doux à une femme mariée. Cependant ni la veuve ni les deux valets ne réussissent à animer l'intrigue lourde et compliquée où ils se meuvent.

Betterton a rattaché cette intrigue à celle de *Dandin* en faisant de Cuningam un ami de Lovemore (Clitandre) et de la veuve une parente de Lady Pride (Mme de Sotenville). Les vingt-neuf scènes de l'intrigue Laycock-Merryman (2) coupent les vingt et une scènes de l'adaptation de *Dandin* (3) en trois groupes qui correspondent aux trois actes de cette pièce. Dans les scènes où les deux intrigues prennent contact (4), on trouve naturellement des détails nouveaux. La duplication provoque aussi certains changements de scène (5), alors que *Dandin*

(1) Remarquons à ce propos que, sur la scène anglaise, les veuves furent toujours traitées avec une dureté marquée. Faut-il y voir l'influence de la Bible (cf. *Isaïe*, 54.4 et *Timothée*, 5) ou la survivance d'un préjugé d'origine espagnole (cf. MASSINGER, *A New Way to Pay Old Debts*, V, 1)? Les exemples sont nombreux : Dame Pliant, dans *The Alchemist* de BEN JONSON, la veuve Rich dans *The Comical Revenge* d'ETHEREDGE (III, 2, 3), la pseudo-veuve Brightstone dans *The Mulberry Garden* de SEDLEY (V, 1). Plus tard, la comtesse de Pimbesche, des *Plaideurs*, devient la redoutable veuve Blackacre dans *The Plain Dealer* de WYCHERLEY. Il serait intéressant de suivre les variations de ce que BUTLER (*Hudibras* I, chant I) appelle *the brisk attempt and putting on* envers les veuves. Le préjugé persiste encore, semble-t-il. Cf. MEREDITH, *The Egoist*, chap. III.

(2) I, en entier, 7 scènes; II, 1-5; III, 5 dernières scènes; IV, 8 dernières scènes; V, 4 premières scènes.

(3) Voici, en trois lignes, l'analyse de cette adaptation : *The Amorous Widow* (II, 8) + (III, 1, 2, 3, 4, 5) + (IV, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7) + (V, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12). = *George Dandin* (II, 2 fragment, + I, 1 écho) + (I, 3 embrouillé; I, 2, 3; II, 5 détails; I, 4, 5, 6) + (II, 1, 2; III, 6 détail; II, 3, 4, 5-6 en partie; II, 6 le reste) + (III, 1 en partie; III, 2, 3-4, 5-6 en partie; III, 6 fin, 7; II, 1 écho).

(4) II, 6-7; IV, 10 18; V, 5.

(5) I; II; III, 6; IV, 8 et V, 12 dans une chambre; III, 1; IV; V, 6 dans la rue.

n'exige qu'un seul décor. Betterton multiplie les indications scéniques, preuve du peu de confiance qu'il avait en son texte ou en ses interprètes; ajoute des lieux communs du genre *héroïque*, le plus souvent mal à propos [1]; se répète et ajoute des plaisanteries assez fades. D'autre part, il reproduit un charmant jeu de scène de l'*École des maris*. Il omet un aparté [2] et ne traduit pas le dithyrambe sur la famille de Sotenville. Il n'a guère compris le sens caché de la réponse d'Angélique à Clitandre [3] et n'a pas remarqué l'embarras timide de Lubin devant Claudine [4]. On ne peut expliquer que par la négligence le fait d'avoir omis la scène amusante où Angélique et Clitandre tâtonnant en pleine obscurité, tombent dans les bras de Lubin et Claudine. Il faut louer Betterton d'avoir fait ressortir dès le début l'élément essentiel de pièce, le désaccord dans le ménage [5] et d'avoir su le faire d'une façon dramatique et frappante : Le vieux Brittle, excédé par les dépenses de sa femme, arpente la chambre en grommelant ; voici sa femme, en toilette de soirée, réclamant sa voiture, ennuyée, impatiente. Le moment est bien choisi pour la déclaration de guerre.

L'étude des caractères révèle quelques détails intéressants. Sir Peter et Lady Pride sont restés semblables en tout à leurs modèles, M. et Mme de Sotenville. Dandin, affublé du nom symbolique de Brittle (fragile), devient un vieux marchand de verreries. Molière voulait seulement nous montrer les résultats désastreux d'une union sans égalité sociale; Betterton ajoute l'*inégalité d'âge*. Si Molière n'est pas irrespectueux envers les vieillards, c'est que, probablement, son public le voulait ainsi, car les œuvres dramatiques d'acteurs-auteurs donnent, le plus souvent, une mesure exacte du goût de leur public. Betterton a fait de Brittle un vieillard et un bourgeois, au lieu d'un campagnard

---

(1) V, 6; 8.
(2) III, 2.
(3) *Dandin*, 1, 6.
(4) *Ibid.*, II, 1.
(5) Molière n'en parle qu'au deuxième acte (II, 2).

robuste. Il savait, en effet, que son public rirait aussi volontiers de cheveux blancs que d'une perruque blonde. D'autre part, les bourgeois qui avaient banni les théâtres hors des limites de la cité, haïssaient les comédiens, qui le leur rendaient bien. Ces derniers, aristocrates comme leurs protecteurs, ne manquaient aucune occasion de ridiculiser les bourgeois. C'était l'époque où l'on représentait chaque année, au 9 novembre, fête du Lord-Maire, *The London Cuckolds* (1) de Ravenscroft, farce pleine d'outrages envers les paisibles habitants de la Cité.

Il était donc naturel de faire de Dandin un bourgeois. Il a perdu sa finesse rustaude, car il lui faut de l'or pour séduire Clodpole (Lubin). Ses manières ont changé : il crache dans ses mains, menace sa femme de coups (2) et vient l'enlever au milieu de la danse (3). L'omission de son monologue lassé et douloureux (4) atténue le pathétique du rôle; celle de deux autres monologues (5) semble indiquer un désir d'accélérer l'action. Mrs. Brittle n'a pas la dignité tranquille d'Angélique. Elle est tantôt imprudente, tantôt lâche. Elle prodigue des explications superflues sur l'emploi de son temps et pleurniche et sanglote sans raison et sans sincérité (6). Elle semble aussi moins redoutable qu'An-

---

(1) Cf. *The Tatler*, n° 8. — Garrick eut beaucoup de peine à mettre fin à cet usage. Cf. Cunningham, *Nell Gwyn*, éd. Goodwin, pp. 42-43. La pièce doit quelque chose à l'*École des femmes*, II, 5.

(2) II, 8.

(3) Fin de IV.

(4) I, 7.

(5) II, 5; III, 8.

(6) III, 5; II, 8; V, 9, après son simulacre de suicide. A ce propos, il est intéressant de constater que cette ruse de femme, empruntée par Molière au *Décaméron* (8e journée, 4e et 6e contes) et déjà mise à profit dans la *Jalousie du Barbouillé* (avant 1659), fit les frais d'une comédie flamande de Biestkens, intitulée *De Klucht van Klaas Kloet* (1619) et d'une farce de Noseman : *De Klucht van Lichte Klaertje* (1645). On pouvait la connaître par l'intermédiaire de la traduction que Coornhert avait faite d'une partie du *Décaméron* sous le titre de *Vyftigh Lustighe Historien... Joannis Boccatii* (Haerlem, 1564); mais le moyen âge flamand y applaudissait déjà dans la farce de *Lippijn*. On la trouve aussi dans le *Roman des sept sages* (XIIe siècle) et dans l'adaptation flamande intitulée : *Van den VII Vroeden van binnen Rome* (XIVe siècle) (cf. les vers 1488 et suiv.), d'où elle passa dans plusieurs livres populaires flamands.

gélique qui est froide, calculatrice. Elle n'était pas oubliée en 1753, tant l'impression qu'elle fit était profonde (1). Damaris (Claudine) a évolué dans le même sens que sa maîtresse.

La pièce eut un succès considérable, un succès qui défia les années. Quatre éditions identiques parurent, la première (A) en 1706, deux (B_1 et B_2) en 1710 et la quatrième (C) en 1714. Mais la cinquième (D; Dublin, 1725) était toute différente. Personne, jusqu'ici, ne s'en était douté. L'éditeur prétend cependant que son texte est le seul authentique et n'a jamais été imprimé ! L'édition D contient six scènes de moins que A (2), ce qui ne rend pourtant pas l'action trop invraisemblable, et quatre scènes nouvelles (3). On n'y retrouve que deux scènes presque identiques à A. En général, D allonge ou raccourcit A, tant le texte que les indications scéniques, dans une égale mesure. En plusieurs endroits, surtout dans le quatrième acte, le modèle de D est tantôt A, tantôt le texte original de Molière. L'adaptateur ne semble pas avoir agi systématiquement. Tout au plus peut-on discerner dans ses changements une tendance à être plus explicite sur des points d'intérêt secondaire : la parenté obscure entre Brittle et la veuve est expliquée en détail et l'erreur de celle-ci est rendue plus vraisembable par le fait qu'elle attendait la visite d'un vicomte véritable.

Les deux éditions suivantes (F, Londres, 1729; G, Dublin, 1755) sont semblables mais diffèrent sensiblement de A et de D. Elles contiennent quatre scènes de plus que A et sont plus fidèles au texte original que D, surtout dans le quatrième et à la fin du cinquième acte. Elles rejettent — chose caractéristique — le jeu de scène emprunté à l'*École des maris*. La tendance à délayer

---

(1) Cf. *A Prologue on Comic Poetry*, etc., London, 1753, contenant un épilogue pour *The Drummer* d'ADDISON, dit par Mrs. Bland, probablement au théâtre de *Smock-Alley*, à Dublin, où, vers 1755, une actrice de ce nom remplissait le rôle de Mrs. Brittle.

(2) II, 6. 7, 8; III, 10; IV, 17, 18.

(3) V, 13-16.

et à tout expliquer en détail y est encore plus marquée que dans les éditions précédentes. Certaines plaisanteries et réminiscences dramatiques qui y ont été introduites laisseraient supposer que l'adaptateur était un comédien assez spirituel ([1]).

A partir de la cinquième édition, le texte de Betterton s'était donc modifié, la partie Laycock-Merryman ne changeant guère, l'adaptation de *George Dandin* se rapprochant de plus en plus de son modèle. Il vint un moment où cette dernière partie subsista seule. En effet, en 1709, le théâtre de *Drury Lane* représenta une farce intitulée : *No Wit like a Woman's* ([2]), tirée de *George Dandin*, aujourd'hui perdue, et sans doute empruntée directement à Molière. Les noms des personnages ([3]) sont en effet complètement différents de ceux de toutes les adaptations. Le 25 novembre 1747 fut représentée, sur le même théâtre, une farce, perdue également, intitulée *George Dandin*. Était-ce la même? En tout cas, vers 1780, on avait déjà représenté, à plusieurs reprises, la pièce de Molière débarrassée de toute intrigue accessoire. On s'était aperçu qu'elle n'en valait que mieux. Il se fit ainsi que, le 18 avril 1781, le théâtre de *Drury Lane*, ayant élagué de l'œuvre de Betterton à peu près tout ce qui n'était pas de Molière, mit à la scène une farce intitulée *Barnaby Brittle or, a Wife at her wit's end* ([4]). Le nombre des personnages était réduit à neuf, c'est-à-dire que la pièce comprenait tous les personnages de Molière plus un personnage de Betterton : Jeffery,

---

([1]) Ainsi, on lit dans III, 8 : « *'t Is true, he's in the road of Preferment now, he has been Scavenger, and, in Time, may come to be Church-Warden, and rob the Poor* ». Cela rappelle la première scène de *A New Way to Pay Old Debts* de MASSINGER, où Tapwell déclare : « *The poor income I glean'd from them hath made me in my parish Thought worthy to be scavenger, and, in Time, may rise to be overseer of the poor.* »

([2]) Cf. GENEST, t. V, p. 225.

([3]) Modely (Clitandre?), Vintage (Dandin), Mrs. Vintage (Angélique), Symon (Lubin?).

([4]) Le titre d'une pièce de THOMAS DURFEY : *Sir Barnaby Whigg or, No wit like a woman's* (London, 1681) ressemble à celui de cette version, ainsi qu'à celui de la version directe citée plus haut.

jadis valet de Cuningam, maintenant passé au service de Lovemore (Clitandre). Les trois actes de *George Dandin* sont réduits à deux, contenant chacun deux scènes. Des vingt et une divisions de *The Amorous Widow*, quinze ont passé dans cette farce (1). Des trois ruses d'Angélique il en est resté deux, la seconde ayant été remplacée par un emprunt à *The Artifice*, de Mrs. Centlivre (2) : Lovemore est surpris dans la chambre de Mrs. Brittle. En vain celle-ci essaie de détourner de lui l'attention du mari en feignant de s'être foulé le pied. Découvert, Lovemore déclare à Brittle abasourdi qu'il vient lui notifier qu'une accusation d'adultère a été portée contre lui. Il se rappelle ensuite qu'il s'est trompé de porte, s'excuse et s'en va. A cette même pièce est empruntée la ridicule deuxième scène du premier acte (3). Une autre scène (4) est tirée de *Greenwich Park* de William Mountfort (5) et rappelle vivement les discussions entre Sir Peter et Lady Teazle dans *The School for Scandal*, de Sheridan, représentée quatre ans plus tôt. Même dans ce dernier avatar, la physionomie de *George Dandin* est donc bien changée.

En nous reportant en arrière, nous remarquons qu'à mesure que l'adaptation contenue dans *The Amorous Widow* serrait le texte original de plus près, l'intrigue Laycock-Merryman se désagrégeait. Vers la fin du XVIIIe siècle, elle s'effrite complètement et il nous reste alors une adaptation libre et condensée des trois actes de *George Dandin*. Ainsi cette comédie n'aura jamais été révélée au public anglais dans sa forme véritable.

On ne sait pas quand Betterton a fait jouer son œuvre pour

---

(1) Les voici dans l'ordre : II, 6, fin de 8, 7, reste de 8; III, 1, 2, 3, 4, 5, 6; IV, 1; V, 5, 6, 8, 9, 10, 11.

(2) Première à *Drury Lane*, le 2 octobre 1722. A Mrs. Brittle, Lovemore, Damaris et Brittle correspondent dans cette pièce Mrs. Watchit, Freeman, Lucy et Watchit.

(3) Mrs. Brittle ordonne à l'apprenti Jeremy de ne jamais rien lui apporter, si ce n'est sur un plateau. Jeremy exécute cet ordre à la lettre lorsqu'elle demande son chien et ses sabots !

(4) I, 1 : 4.

(5) Imprimée en 1691; première à *Drury Lane*, le 17 avril 1708.

la première fois. Ce fut sans doute après le 29 mai 1669, car Pepys, dont le journal prend fin ce jour-là, n'aurait pas manqué de rapporter le fait. Les indications de Downes sont très vagues (1). Il faut donc accepter provisoirement la date proposée par Genest, Halliwell et le *Dictionary of National Biography* (2), à savoir 1670.

Betterton tenait le rôle de Lovemore, sa femme celui de la veuve et le célèbre comique Nokes celui de Brittle. Ni le talent de tragédien, ni le physique de Betterton ne le destinaient au rôle qu'il avait choisi (3). Il sut pourtant animer quelque peu le fade personnage qu'est Lovemore. Le très grand nombre de représentations jusqu'à une époque relativement récente, tant dans la capitale qu'en province, prouvent le succès de Molière en Angleterre et la tenace longévité de *George Dandin*. Jusqu'en 1740 la pièce fut représentée à peu près chaque année et presque toujours deux fois l'an ou dans deux théâtres différents. La première période de succès s'étend de 1710 à 1740. Deux traductions littérales par Ozell en marquent le début (1714) et la fin (1732) (4). En 1732, plus d'un demi-siècle après son apparition, la pièce eut trois représentations successives. La disparition de l'intrigue Laycock-Merryman lui donna une vie nouvelle. En 1812, la farce *Barnaby Brittle* tenait encore sou-

---

(1) Entre le printemps de 1662 et le 9 novembre 1671 (p. 30).

(2) Genest, t. III, p. 107. — Halliwell, *Dict. of O. E. Plays*. — Mahrenholtz (*Mol.'s Leben*, etc., p. 379) donne 1677 ! — Gildon (*Life of Betterton*, p. 11) prétend que la première édition de *The Amorous Widow* (1706) parut vingt ans après la première représentation, mais cela est impossible. Si la pièce avait été publiée avec le consentement de l'auteur, la date de publication nous aurait permis de fixer approximativement celle de la première représentation. (Cf. Gosse, *Congreve*, p. 87.) Mais il faut se rappeler que Betterton ne consentit jamais à publier sa pièce. (Cf. Cibber, t. III, p. 173.)

(3) Le portrait que trace Tony Aston (*Supplement*, pp. 3-4) excite l'indignation de Doran. Il faut donc l'adoucir un peu, quoique la description de Cibber donne en somme raison au *cynique* Aston.

(4) En 1715, Ch. Molloy reproduisit quelques détails de Dandin dans *The Perplexed Couple*.

vent l'affiche [1]. Les adaptateurs n'ont pas cessé de mettre *Dandin* à contribution. En 1776, c'est Ch. Dibdin dans *The Metamorphoses;* en 1818, c'est Dimond dans *December and May*. Le nombre d'éditions de la pièce dans ses transformations successives est extraordinaire. Quant à la critique, ses avis sont très partagés. N'oublions pas que *George Dandin* lui-même n'est pas tenu en très haute estime par les lettrés anglais. Hazlitt, qui connaissait *Barnaby Brittle,* se montre extrêmement sévère pour les *pièces plus légères de Molière,* qu'il condamne comme étant des *caricatures outrageusement fantaisistes* [2]. Aussi, d'après Giles Jacob [3] et Whincop [4], *The Amorous Widow* n'est rien moins qu'une *amélioration* de *George Dandin*. Genest [5], au contraire, trouva la partie empruntée à Molière *très bonne,* l'autre partie *médiocre*. Baker [6] et le *Dictionary of National Biography* reprochent à Betterton de manquer de délicatesse, ce qui n'empêche pas Cibber [7] de louer la pièce pour *l'exacte disposition des scènes, leur juste longueur, leur grande convenance et leur liaison naturelle*. Dibdin [8], qui n'est guère tendre pour Betterton comme auteur, lui concède pourtant — et c'est un grand éloge de la part d'un Anglais — le don de l'humour.

Que dire aujourd'hui? Le choix que fit Betterton est déjà intéressant en soi. L'adaptation est bonne. Mais si Betterton n'est pas un grand dramaturge, il est, en revanche, un grand acteur. Cette considération a guidé Davies [9] qui déclare que *grâce à sa connaissance parfaite de la scène il conduisit l'intrigue et*

(1) BAKER, t. III, p. 26.
(2) *First Lecture on English Comic Writers.*
(3) P. 20.
(4) *List*, p. 178.
(5) Tome I, pp. 107-108.
(6) *Loc. cit.*
(7) Ou plutôt R. Shiels, qui est l'auteur de cette partie des *Lives*; t. III, p. 173.
(8) Tome IV, p. 361.
(9) Tome III, pp. 404-405.

arrangea les scènes de façon à produire un effet dramatique. Je crois que l'on peut considérer cette opinion comme à peu près définitive. M. Lowe, le savant biographe de Betterton, l'a mieux exprimée plus récemment en témoignant de ses adaptations qu'elles sont *habilement faites par un homme du métier et montrent beaucoup de jugement ainsi qu'une connaissance approfondie des exigences de la scène.* Il est peu probable que Betterton se fût attendu à un plus grand éloge.

CHAPITRE XIV.

Traces éparses de l'influence de Molière.

A. — Pièces de théatre.

1. Sir Aston Cockain (1) n'a jamais imité Molière. On a affirmé que le *Dom Juan* de Molière était la source de *The Tragedy of Ovid* de ce dramaturge (2). On a même cité des passages ressemblants (3). Il est vrai que ce *farrago d'érudition très douteuse et d'effets tragiques des plus sensationnels* (4) ne fut représenté qu'en 1669; mais on oublie qu'il fut imprimé en 1662, c'est-à-dire trois ans avant la première représentation du *Dom Juan* (5). Le fait que la première édition fut attachée à un volume de poèmes de Cockain l'a fait passer inaperçue. Cockain avait beaucoup voyagé en Italie. Il emprunta des fragments au *Convitato di Pietra* de Cigognini (antérieur à 1650) et à un scénario italien, anonyme et sans date, mais dont l'existence est prouvée et que nous connaissons par une adaptation fran-

(1) Cockain, Cokain ou Cockayne, 1608-1684.

(2) Notamment Jellie, p. 130.

(3) Cf. Van Laun, dans le *Moliériste*, t. II, p. 306. — IV, 4, 6 et V, 3 de *Dom Juan* correspondraient à III, 6; IV, 12 et V, 4-6 de *The Tragedy*. M. Van Laun soupçonne pourtant que la ressemblance pourrait provenir de l'usage d'un commun modèle.

(4) Ward, t III, p. 288. — Ch. Cotton loua la pièce.

(5) 15 février 1665.

çaise de 1662 [1]. Il a remplacé la statue de pierre par un pendu et a remanié le tout avec quelque originalité.

2. La première comédie de Dryden, *The Wild Gallant*, fut d'abord représentée sans succès en 1663, mais reparut sur la scène en 1669. Dryden y avait apporté certaines modifications dont quelques-unes sont inspirées de Molière.

Frances, dans la première scène, demande : « *J'espère que vous allez traiter mon mari en gentilhomme?... — Dans ce cas, je devrais le bâtonner sans merci et ne pas le payer* ». Cette réponse est probablement suggérée par la façon dont Mascarille traita les porteurs dans les *Précieuses ridicules* [2]. L'affectation de Constance et de Lady Du Lake [3] rappelle celle d'Élise et de Célimène dans la *Critique de l'École des femmes* [4]. Enfin, Sir Timorous, qui est un type jonsonien, a ceci de commun avec Lubin dans *George Dandin*, qu'il ne sait lire que la lettre imprimée [5].

3. John Wilson [6], un brillant élève de Ben Jonson, à qui nous devons deux excellentes comédies, fit paraître en 1664 [7] une adaptation de l'*Aulularia* de Plaute sous le titre de *The Projectors* [8]. L'*Avare* de Molière ne fut probablement pas représenté avant le 9 septembre 1668. La date la plus rappro-

---

(1) Cf. G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, pp. 334-337. — M. Ward (t. III, p. 288, note 5) s'est donc trompé en affirmant, après Whincop (p. 101), que *The Tragedy* est tirée en partie de l'*Ateisto Fulminato*.

(2) Sc. VIII

(3) IV, 1.

(4) Sc. III.

(5) On s'étonne de voir M. Kerby consacrer une page entière à cette pièce si peu importante, alors qu'il n'accorde qu'une quinzaine de lignes à la discussion de *The Playhouse to be let*. M. Kerby, cependant, ne mentionne même pas les autres pièces examinées dans le présent chapitre.

(6) Recorder de Londonderry, 1627-1696. Ne pas confondre avec le compilateur des *Tales of the Border*.

(7) Privilège du 3 janvier 1664.

(8) C'est probablement à cette pièce que pensait Samuel de Sorbière lorsque, vers 1664, il disait des dramaturges anglais : « *Pour dépeindre vn auare, ils font faire à vn homme toutes les plus basses actions qui se pratiquent en diuers ages, en diuerses rencontres, et en diuerses professions* ». (*Relation*, pp 167-168.)

chée de 1664, celle que proposa Voltaire, est 1667. Il n'y a d'ailleurs rien de commun entre *The Projectors* et l'*Avare,* qui ne se trouve aussi dans l'*Aulularia* [1]. L'avare Suckdry et ses compagnons Squeeze et Gotam sont exploités par un courtisan décavé, nommé Jocose, et par son subtil valet Driver. Jocose conquiert pour lui-même la riche veuve Godswood et pour son fils Ferdinand la fille de Suckdry, Nancy. L'influence de Ben Jonson est prépondérante dans la pièce et rien n'y fait penser à Molière. Il serait futile de ne pas considérer la discussion sur cette pièce comme définitivement close [2].

4. Il est presque certain que l'*excellente haute comédie* [3] de Dryden, intitulée *Secret Love or, the Maiden Queen*, contient des réminiscences de Molière. Florimel et Céladon sont deux charmantes répliques de Beatrice et Benedick dans *Beaucoup de bruit pour rien;* l'une, en deux phrases [4], sait camper un personnage en pied, aussi bien que Célimène dans le *Misanthrope,* l'autre partage l'opinion de la femme de Sganarelle [5] sur l'ennui de la monogamie et déclare : « *Pour ma part je sais vivre avec aussi peu de maîtresses qu'homme qui vive. Je ne désire aucun superflu, rien que le changement nécessaire, comme je change mon linge* [6] ». Céladon a baisé la main de Florimel : « *Qu'auriez-vous pu me faire de plus?* », demande-t-elle [7], comme Agnès à Arnolphe : « *Comment! Est-ce qu'on fait d'autres choses* [8] ? » Plus loin nous percevons encore un écho de *Sganarelle* [9].

5. L'année où parut *The Maiden Queen* vit aussi jouer la

---

(1) Il est surprenant que M. von Reinhardstoettner n'ait pas étudié cette importante adaptation dans ses *Spätere Bearbeitungen Plautinischer Lustspiele.*

(2) M. Ward (t. III, p. 338, note 2) et MM. Maidment et Logan (*Wilson's Works*, Introduction) en doutaient encore.

(3) Ward, t. III, p. 390; représentée en 1667, imprimée l'année suivante.

(4) III, 1; V, 1.

(5) *Oh, que j'ai de dépit...* (*Sganarelle*, sc. V.)

(6) I, 1.

(7) III.

(8) *Ec. d. fem.*, II, 6.

(9) Cf. IV, 1, et *Sgan.*, sc. II-IV.

déplorable adaptation de la *Tempête* de Shakespeare par Dryden et Davenant. Une scène de l'*École des femmes* y a laissé quelques traces ([1]). Les scènes de querelle ([2]) semblent avoir été conçues sur le modèle de scènes semblables dans le *Dépit amoureux*.

La présence des traces éparses que nous venons de rassembler présuppose une connaissance intime des œuvres de Molière chez les auteurs anglais et nous permet de conclure que les meilleurs moliéristes du début de la Restauration furent Flecknoe ([3]) et son ennemi mortel, John Dryden.

B. — Molière et la rime.

Trois parmi les auteurs traités dans cette étude revendiquent l'honneur d'avoir introduit la rime sur la scène anglaise. Chronologiquement, c'est Davenant qui l'emporte (1656), mais... son *Siege of Rhodes* est un opéra! En 1663, Dryden, dans la préface de *The Rival Ladies*, conseilla l'emploi systématique de la rime au théâtre et rima deux courts fragments ([4]). Mais ce fut Etheredge qui, le premier, usa de la rime sur une plus large échelle dans *The Comical Revenge* ([5]). Encore que Dryden n'ait jamais voulu avouer que la rime lui venait de France ([6]), cela n'en est pas moins un fait avéré. Mais le mouvement, d'origine française, fut presque immédiatement contrecarré par l'influence d'un Français. Molière osa écrire cinq actes en prose. Cela frappa Dryden qui se hâta d'abandonner la rime, « *puisque Molière... a donné récemment des pièces en prose qui n'ont pas déplu* ([7]) ».

([1]) Cf. III, 2, et *Ec. d. fem.*, II, 6.

([2]) Par ex. V, 2.

([3]) Voir le chapitre consacré à celui-ci.

([4]) III.

([5]) Il se peut cependant qu'il ait à partager l'honneur avec Roger Boyle, duc d'Orrery. Cf. *Cambridge Hist. of Eng. Lit.* t. VIII, p. 18.

([6]) Il aurait pu s'appuyer sur Waller. M. Ward (t. III, p. 314) a tranché la question.

([7]) *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 88.

Il est d'ailleurs peu probable que la rime fût devenue d'un emploi courant. Déjà en 1666 Chappuzeau écrivait dans son *Europe vivante* : « *Il faut remarquer qu'en Angleterre la Prose a plus de part au Théâtre que les Vers ; et qu'encore que la Poësie, et particulièrement l'Angloise ayt des douceurs qui charment l'oreille, l'autre étant plus naturelle on iuge qu'elle approche plus du vray semblable, qui est le grand but de la Comédie où l'on donne peu souvent* ». En 1678 la rime était déjà d'un usage moins courant. En 1702 elle avait disparu.

C. — Molière et la critique.

Dans ce domaine, comme au théâtre, Ben Jonson a précédé Molière et lui a préparé la voie. Ben Jonson était à la fois critique rationaliste et classiciste ([1]), ce qui fit que la tendance rationaliste de Molière, facile à reconnaître dans la *Critique de l'École des femmes*, se confondit avec l'influence de Ben Jonson et celle, plus récente, de Hobbes ([2]). Il est donc très difficile, si pas impossible, de séparer ce qui, dans les résultats, revient exclusivement à Molière. Sa part est probablement plus considérable qu'on ne croit, car la nation anglaise tout entière retrouvait son bon sens indépendant dans l'esprit bourgeois de Molière ([3]). En veut-on des preuves? Dans la préface de *The Great Favourite or, the Duke of Lerma* (1668) de Sir Robert Howard, on distingue sans peine l'influence de la *Critique de l'École des femmes*, ainsi que dans *The Rehearsal* (1671) du duc de Buckingham ([4]). Dans ses essais, Dryden défend le goût litté-

---

([1]) Hamelius, *Die Kritik*, pp. 31-32. Voir aussi H. Hartmann, *Die literarische Satire bei Molière*. Diss. Tübingen, 1910.

([2]) Voir la dédicace du *Gondibert* de Davenant (1651) à Hobbes et le remercîment de ce dernier, imprimé dans l'édition in-folio des *Œuvres* de Davenant (1673).

([3]) Cf. Spingarn, *Critical Essays of the 17th century*, p. lxxi. Récemment Remy de Gourmont a même essayé de montrer comment « tout se rapetisse dans le cerveau de ce bourgeois »! Cf. *Sixtine*, Paris. (*Mercure de France*, 1910, ch. XXV.)

([4]) Et, plus tard, dans les pièces satiriques de Fielding : *Tom Thumb the Great* (1730) et de Sheridan : *The Critic* (1779).

raire de la Cour avec autant de zèle que Dorante ou Clitandre [1]. Après 1670, l'influence de Ben Jonson déclina lentement. En 1699, dans la foule des dramaturges, « *le moindre se* [*croyait*] *aussi capable d'en remontrer à Ben Jonson qu'à une institutrice de campagne* » [2]. Dans la peinture des caractères, ses procédés furent abandonnés pour ceux qu'Etheredge avait introduits et dans la critique Hobbes le supplanta entièrement. Son règne avait pris fin. L'*École du bon sens*, fondée par Thomas Rymer [3], qui domina toute la fin du siècle, procédait exclusivement de Hobbes et de Molière.

CHAPITRE XV.

Conclusion.

De 1660 à 1670 les dramaturges anglais purent disposer de dix-neuf pièces de Molière [4]. En sept ans, treize parmi ces pièces furent traduites ou adaptées, en tout ou en partie. Douze pièces anglaises furent le résultat de ces emprunts, et quatre dramaturges de marque, et parmi eux Dryden, servirent de parrains à Tartufe et Alceste. Dès 1663, peut-être même plus tôt, avant tout autre pays d'Europe [5], l'Angleterre accueillait *Sganarelle*. L'invasion, dès ce jour, fut rapide, car, en moyenne, une pièce de Molière est connue et mise à profit Outre-Manche

---

(1) Cf. *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 24. — *Crit. École des femmes*, sc. VI. — *Femmes savantes*, IV, 3.

(2) *Historia Histrionica;* Dodsley-Hazlitt, *Old English Plays*, t. XV, p. 403.

(3) Cf. A. Hofherr, *Thomas Rymers dramatische Kritik.* Heidelberg, 1908.

(4) *Pourceaugnac* (imprimé en mars 1670) et le *Bourgeois gentilhomme* (représenté en octobre 1670) parurent trop tard pour être imités en 1670. — *Dom Garcie*, l'*Impromptu de Versailles*, *Dom Juan*, le fragment de *Mélicerte* et les *Amans magnifiques*, quoique représentés avant 1670, ne furent imprimés qu'en 1682. La *Pastorale comique*, dont des fragments parurent en 1666, peut rester hors de considération.

(5) La première traduction de Molière en néerlandais (celle du *Cocu imaginaire*) date de 1663. Cf. van Loon, p. 22.

au bout de six ans [1]. L'esprit de Molière et sa formule dramatique pénètrent en Angleterre avec *The Comical Revenge* et *She wou'd if she cou'd.* Shadwell fusionne son influence avec la tradition dans *The Sullen Lovers.* Deux des premières comédies de Molière, les *Précieuses ridicules* et l'*École des maris,* attirent spécialement les imitateurs, tandis que la *Critique de l'École des femmes,* moins servilement copiée, exerce son influence sur les théories dramatiques. On semble à peine se soucier d'*Amphitryon* et de l'*Avare,* et on oublie totalement le *Sicilien ou l'Amour peintre.* Le sens de la propriété littéraire est peu développé : on pille, mais presque toujours en silence. Il est vrai que parfois on avoue la moitié de la vérité dans un coin de préface, mais plus souvent on tâche de masquer ses propres plagiats par de véhémentes accusations contre un rival. Dryden seul est assez noble et assez courageux pour mentionner Molière avec le respect qu'il mérite. L'excuse de la plupart des autres c'est qu'ils ne voient en lui qu'un amuseur. Rien d'étonnant donc si, dans le nombre énorme de prologues et épilogues qui constituent les journaux littéraires de l'époque, son nom n'est qu'exceptionnellement cité. Mais l'empreinte de Molière est partout dans les œuvres. Empreinte ineffaçable ! On a pu s'en convaincre par l'étude de chaque pièce en particulier ; on s'en convaincra mieux encore en déterminant dans quelle mesure Molière a su modifier ces deux éléments constitutifs du drame : l'action et les caractères.

Si variées que fussent leurs tendances, les dramaturges anglais étaient assurés de trouver dans l'œuvre de Molière des modèles qu'ils aimeraient à imiter. Les classicistes n'avaient rien à reprocher au point de vue de l'observation des unités à l'*École des femmes,* au *Misanthrope,* au *Tartufe,* aux *Femmes savantes,* tandis que *Dom Juan* devait satisfaire des auteurs à tendance plus *vagabonde* encore qu'Etheredge. Les traditionalistes, amoureux de Ben Jonson, à l'affût de particularités

---

(1) Voir le tableau chronologique des emprunts en appendice.

typiques, de possibles *humours*, n'avaient que l'embarras du choix dans une galerie extraordinaire de galants et d'amoureuses, de valets et de servantes, d'acteurs et d'actrices, de pères bernés et de maris cocus, de courtisans et de tâcherons, de citadins et de campagnards, de Suisses, d'Égyptiens, d'Arméniens, de Flamands, d'Italiens ou de Turcs. Dans les *Fâcheux,* la *Critique de l'École des femmes* ou l'*Impromptu,* la besogne était toute faite; il n'y avait plus qu'à traduire.

Dans toutes les pièces analysées au cours de cette étude, l'adaptateur a ajouté une ou plusieurs intrigues à celle de son modèle principal. C'était là un acte conscient et raisonné; en effet, *puisque aucun thème ne contient assez de personnages pour la variété de la scène anglaise, il s'ensuit qu'ils doivent être modifiés et enrichis par l'addition de nouveaux personnages, incidents et projets* (1). Presque tous les dramaturges comiques parlent avec mépris de la *ténuité* des intrigues françaises et glorifient les *copieuses* intrigues de leur pays. Contre cet orgueil espagnol de la complication Molière réagit directement et non sans effet; car peu à peu cet orgueil disparaît. Il est vrai qu'on ne s'en douterait pas à entendre le chœur des *poetae minores,* proclamant leur supériorité d'une façon de plus en plus assourdissante. Mais ils ne trompent personne, et les plus clairvoyants, parmi lesquels ce pauvre Flecknoe, reconnaissent que leur *variété* tant célébrée était une erreur. Nous savons combien Flecknoe avait étudié Molière; écoutons ses aveux : « *Il y a peu de nos pièces anglaises (excepté certaines de Johnson)* (sic) *sans un défaut ou l'autre; et si les pièces françaises en ont moins que les nôtres, c'est qu'elles se confinent dans des limites plus étroites et ont, par conséquent, moins d'occasions d'erreur. Les principaux défauts de nos pièces c'est que nous y entassons trop de matière et que nous les faisons trop longues et trop compliquées; nous croyons n'avoir jamais assez d'intrigue*

(1) Préface de *An Evening's Love.*

jusqu'au moment où nous nous y perdons, auteurs et auditeurs (1)... »

Neander-Dryden donne raison à Lisideius-Sedley qui prétend, songeant peut-être à Molière : *Les Français ne s'embarrassent, ne s'entravent pas de trop d'intrigues; nous, qui entreprenons plus, nous ne faisons que multiplier les aventures*... (2). Mais plutôt que de prolonger les citations, prenons un exemple concret et, avant de préciser l'influence simplificatrice de Molière sur l'intrigue, consacrons quelques lignes à une espèce dramatique dont nous avons rencontré quelques spécimens au cours de cette étude : la tragicomédie. La combinaison d'une intrigue comique avec une action sérieuse se justifie, d'une part, par la faiblesse de nos facultés sur lesquelles la variété produit souvent l'effet du repos et par le principe esthétique des contrastes. Shakespeare sut allier le grave et le comique de façon excellente par ses scènes « de détente » succédant à celles où sa muse tragique avait tendu nos nerfs à les briser, et obtint, mais moins habilement, le même effet par l'emploi de ses clowns (3). Molière combine les deux méthodes de façon presque parfaite en donnant à chaque personnage sa part humaine de ridicule. Comme Shakespeare, il comprenait que l'homme a de multiples aspects, que toutes ses qualités ont leurs défauts, et ses défauts une justification possible. Mais cette conception dépassait l'intelligence dramatique de la Restauration. Tous les dramaturges, y compris Dryden, admettaient la nécessité de la

(1) *A Short Discourse of the English Stage.*

(2) DRYDEN, *Essay of Dramatic Poesy*, Ker., t. I, p. 60. — Voir aussi : *A Defence of the Essay of Dramatic Poesy*, ibid., p. 131.

(3) Voir sur ce thème W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, t. IV, pp. 271-280. En France, aux XVIe et XVIIe siècles, le mot tragicomédie fut appliqué diversement et sans règle bien précise. Cf. LANSON, *Manuel bibliographique*, Paris, 1909, XVIe siècle, nos 2941 et suiv. — H. CARRINGTON-LANCASTER, *The French Tragi-Comedy*, Baltimore, 1907. — F. H. RISTINE, *English Tragicomedy*, 1910. — L'emploi de clowns par des dramaturges d'ordre inférieur présente cependant beaucoup d'inconvénients. Cf. SYDNEY, *An Apologie for Poetrie*, éd. Shuckburgh, Cambridge, 1891, pp. 54 et suiv.

variation et du contraste, mais il leur semblait impossible d'y satisfaire sans dédoubler l'action. La tragicomédie, qui était souvent, en même temps, héroïque (1), constituait certainement la solution la plus maladroite du problème. Les pleurs et le rire n'y sont pas mêlés dans un seul personnage, pas même dans une même intrigue; mais deux intrigues, l'une comique, l'autre grave, se développent côte à côte et souvent s'étouffent dans le cadre d'une seule pièce. Dryden se déclare enchanté de cet arrangement (2), tandis que Sedley le proclame *absurde* (3). Rappelons-nous que plusieurs de nos pièces sont des tragicomédies, que dans plusieurs, même dans *The Amorous Widow*, on sent l'influence des pièces héroïques. Or, Molière a porté un coup à ce genre, mais non le coup mortel que lui infligera le duc de Buckingham, en 1671, par la représentation de *The Rehearsal*. Déjà avant cette date, vers 1664, les intrigues multiples des tragicomédies ont une tendance à se confondre, à se rapprocher de plus en plus de la simplicité pourtant si variée, mêlée de grave et de comique, des pièces françaises. Dryden, d'abord hésitant, cède peu à peu au courant. Comme toujours il éprouve le besoin de se justifier, attirant par là l'attention de ses adversaires sur un changement qu'ils n'auraient sans doute aperçu que longtemps après. Son excuse est celle qu'il emploie toujours lorsqu'il ne voit pas d'autre issue (4), c'est la volonté du public. Mais, voyant combien peu cela est vraisemblable, il feint de ne faire aucune différence entre le système de Molière et le sien et passe ainsi, sans qu'on s'en aperçoive, croit-il, dans l'autre camp. Payant alors d'audace, il se prétend non pas l'imitateur de Molière, non pas son égal, mais son modèle! *Dans ces dernières années*... dit-il, *Molière... et quelques autres se sont mis à imiter de loin les changements soudains et gracieux de la scène anglaise. Ils ont mêlé leurs*

---

(1) Cf. L. N. Chase, *The English Heroic Play*, New York, 1903.

(2) *Essays*, éd. Ker, t. I, p. 70.

(3) *Ibid.*, pp. 57-58.

(4) Cf. Hamelius, *Die Kritik*, pp. 35 et 56-57.

pièces sérieuses de comique, comme nos tragi-comédies... (1). La volte-face est plaisante.

Molière savait examiner les divers aspects d'un problème en le faisant discuter par le noble et le bourgeois, le mari et la femme, le maître et le valet. Ses imitateurs ont remarqué le procédé, mais ne l'ont pas compris. Eux aussi feront traiter une même question par différents personnages ; mais ces personnages n'auront de différent que le nom. Ainsi, dans *The Mulberry Garden*, les deux frères ont chacun deux filles, au lieu d'une. On s'attendrait à ce que la question qui les intéresse fût discutée à fond, à tous les points de vue. Mais non, car ces quatre jeunes femmes ne sont que des épreuves d'un seul et même cliché. Dryden dans *Sir Martin Mar-all*, Shadwell dans *The Sullen Lovers* ne se montrent pas plus habiles. Dans cette dernière pièce, Stanford et Émilia sont deux imitations d'Alceste, qui ne se distinguent, malgré le sexe, que par le nom. Molière n'a donc pas été compris. En décrivant les effets du dépit amoureux, par exemple, chez les maitres et chez les domestiques, il produisait une alternance assez régulière de scènes d'un comique différent. Dryden et Shadwell et leurs compagnons ont pris l'effet pour la cause et n'ont vu dans le procédé de Molière qu'un banal désir de symétrie qu'ils ont imité d'une manière enfantine. C'est pourquoi ils dédoublent non seulement des caractères, mais encore des intrigues. Leur désir de l'abondance s'en satisfaisait d'ailleurs. Au fond, c'est aussi ce désir qui les poussait à *dramatiser* autant que possible (2). *Les Français*, dit Shadwell, *font souvent raconter les actions les plus considérables dans leurs pièces.... ; les Anglais ne seront satisfaits que s'ils les voyent représenter* (3). *Il semble*, ajoute Edward Howard, *que les Français ne comprenaient pas bien que des choses réellement représentées sont plus naturelles et plus*

---

(1) *Essays*, éd. Ker, t. I, pp. 68-69.

(2) Cf *Sir Martin Mar-all; Sir Salomon Single*, etc.

(3) Preface to *The Royal Shepherdess*, 1669.

vivantes qu'aucune relation en paroles... [1]. Dryden [2] et Sir Robert Howard [3] s'élevèrent, eux aussi, contre la règle française, appliquée principalement dans les tragédies, de faire raconter les événements dont la représentation pouvait choquer le bon goût; Dryden en appela, de nouveau, au public... anglais [4]. Sa cause était gagnée d'avance. Tout naturellement les dramaturges anglais supprimaient autant que possible, ou écourtaient les monologues et les conversations qui entravaient le cours de l'action extérieure. L'amour de l'action et le dédain des phrases fut toujours et est encore bien anglais. Davenant disait déjà : « *Les Français mettent trop leurs thèmes en dialogue; leurs discours sont trop longs* [5] »; et deux siècles plus tard Hazlitt fit la même observation sur l'*École des femmes,* dont les tirades, dit-il, *ne seraient pas tolérées sur la scène anglaise* [6]. Aussi Caryll et Betterton omettent-ils presque tous les passages exprimant des idées générales. Medbourne se contente de les couper en plusieurs tronçons. Ici Molière a donc été vaincu; mais je crois que plus tard son influence a repris le dessus. On pourra s'en convaincre en examinant de près le dialogue de Sheridan.

L'addition de tout ce qui peut contribuer à l'encombrement de la scène et au bruit qu'on y fait est encore un effet de la tendance mentionnée plus haut. Le genre héroïque n'a fait que l'accentuer. Aussi Dryden, alias Bayes, a-t-il raison de dire : « *Les vers héroïques ne sonnent bien que sur une scène remplie* [7] ». En effet, rien n'est plus *héroïque* que des intrigues multiples et enchevêtrées, des scènes à sensation et de nombreux change-

---

(1) Preface to *The Woman's Conquest,* 1671.
(2) *Essays,* éd Ker, t. I, pp. 62 et 74-75.
(3) *Five New Plays,* London, 1692; *To the Reader.*
(4) Cf. Hamelius, p. 56.
(5) *The Playhouse to be let*, I, 1; *Works*, éd. in-folio, 2e partie, p. 75.
(6) *First Lecture on English Comic Writers.*
(7) *The Rehearsal,* IV, 1, éd. Arber, p. 105.

ments de décors. Il faut dire qu'à ce dernier point de vue l'influence de Molière n'a guère affaibli les tendances existantes, car si le *Misanthrope* ou l'*École des femmes* n'exigent qu'une paire de chaises pour tout décor, il n'en est pas de même pour *Dom Juan, Amphitryon* ou *Psyché.*

Le public aimait les danses, par tradition. Ce que Dryden appelle quelque part la *poésie des pieds* était déjà en vogue au temps de Shakespeare [1]. Déjà en 1612 Ben Jonson essayait d'y mettre fin [2]. En 1631, Shirley s'en plaignait, disant [3] : « *Vos danses sont le meilleur langage de certaines comédies* ». Heywood [4] en rejetait la faute sur les Italiens et les Français, peut-être parce que pendant longtemps le *Maître de danse français* fut une figure familière sur la scène anglaise [5]. Enfin, en 1671, les deux rois de Brentford tuèrent l'abus des danses par le ridicule [6]. Si donc Dryden, Lacy et Betterton introduisent des danses sous le moindre prétexte, et même sans prétexte, il ne faut y voir que l'influence d'une tradition singulièrement vivace. Molière n'a pas réformé cet abus; au contraire, il est probable que ses pièces, dont un tiers sont des comédies-ballets, n'ont fait que l'accentuer.

La tendance de Molière est morale et didactique. Dryden, dont le but est d'*amuser et d'instruire les hommes* [7], n'agit guère de façon à l'atteindre. Flecknoe et Caryll se conforment bien mieux à l'exemple de Molière. Etheredge, Sedley et Betterton n'ont rien de didactique, tandis que Medbourne met une insistance fatigante à édifier ses auditeurs. Somme toute, Molière était trop moral pour cet âge, et l'Angleterre, pour

---

(1) *Most brisk and giddy-paced times...* Twelfth Night, II, 4.

(2) *The Alchemist, Address to the Reader.*

(3) *Love in a Maze,* IV, 2.

(4) WARD, t. III, p. 258.

(5) Voir la gravure en tête de KIRKMAN, *The Wits or Sport upon Sport,* London, 1673.

(6) *The Rehearsal,* V; éd. Arber, p. 117.

(7) *Essays,* éd. Ker, t. I, p. 36.

l'adapter, a dû atténuer sa tendance que les Anglais — chose curieuse — ont généralement considérée comme un défaut.

On peut reprocher aux plagiaires de Molière beaucoup de négligence, on peut sourire de leur besoin tâtillon d'expliquer jusqu'aux moindres détails et de leurs inutiles et multiples indications scéniques ; mais il faut reconnaître que parfois ils ont corrigé ou amélioré les dénouements de Molière (¹) ou fait disparaître ce que ses premières pièces ont d'invraisemblablement romanesque (²).

En résumé, l'Angleterre de la Restauration n'a pas compris la théorie dramatique de Molière, du moins en ce qui concerne l'intrigue. Il en résulte qu'elle a dû la remanier considérablement avant de l'accueillir et que, mal comprise, mutilée, cette théorie n'a pu et ne pourra guère exercer d'influence sur la scène anglaise. Il en est de même de la théorie éthique de Molière. Par contre, sa psychologie a été mieux comprise; ses héros, dont on n'a pas faussé le mécanisme intérieur, n'ont pas été trop malmenés et ont laissé une empreinte profonde de leur personnalité dans la littérature dramatique de l'époque. Leur race, n'étant pas abâtardie, a produit de vigoureux rejetons dont nous avons suivi la descendance, parfois jusqu'au XIXᵉ siècle.

Samuel de Sorbière observait, en 1662, que les dramaturges anglais *se picquent surtout de faire d'excellens characteres des passions, des vices, et des vertus;* et ajoutait qu'*en cela ils réussissent assez bien* (³). En effet, les chapitres précédents prouvent sans conteste que c'est dans l'imitation des caractères que les adaptateurs anglais ont montré le plus de sympathie intuitive pour leur modèle et le plus d'ingéniosité technique. Dryden, qui copiait des scènes entières, n'a repris à Molière aucun de ses personnages dans son intégrité. Ses collègues, on

(¹) *The Damoiselles; Tartuffe.*

(²) Cf. l'*Étourdi* et *Sir Martin Mar-all.*

(³) *Relation d'un voyage en Angleterre,* pp. 167-168.

a pu le voir, ont procédé aux croisements les plus inattendus. On dira qu'ils ont agi comme Molière lui-même qui trouvait des prototypes en Espagne, en Italie ou... en France. Sans doute, mais il a su en faire des types originaux qui, dès lors, lui appartiennent. Il a eu des modèles, mais il a fait œuvre de grand peintre, tandis que ses imitateurs n'ont effectué que des travaux d'assemblage dont chaque partie doit sa beauté à un maître différent et dont l'effet d'ensemble est généralement incohérent. Le plus souvent donc le seul éloge qu'on puisse leur adresser, c'est d'être adroits (1).

D'autre part, quoique Molière n'ait traité qu'un nombre très limité de situations, ses caractères paraissent toujours individuels, mais aussi presque toujours typiques. Même ses pédants, même ses docteurs, malgré leur air de famille, même ses fâcheux sont des hommes qui se distinguent de tous les autres. L'Angleterre semble avoir apprécié cette qualité; mais ses auteurs sont bien vite tombés dans le défaut voisin : ils ont tellement multiplié les caractéristiques personnelles de chaque individu qu'on a fini par ne plus les distinguer du tout. Dès lors il a fallu doter chacun d'eux d'un défaut ou d'une qualité extraordinaires refaisant d'eux des *types* après avoir gâché leur individualité.

Il est à propos de rappeler ici la distinction qu'établissait Samuel Johnson entre ce qu'il appelait des caractères de nature et des caractères de mœurs. Les premiers exigent que l'on sache faire pénétrer le regard jusqu'aux profondeurs de l'âme

---

(1) Edw. Howard remarque très justement, en 1671 (et sans doute après avoir relu l'*Art poétique* d'Horace) : « *It is very observable, since Translating hath been so much practis'd, and taking from Romances and Foreign Plays, the compositions arising from them appear not less disproportion'd and uneven, then if a Painter undertaking to describe a History, should from the drawings of Masters, and Figures in Print... take a posture from one, a head from another, a body from a third, and having put them on such legs as he shall make for them, confidently averre he hath perform'd the noble invention and design that belongs to a Story Painter.* — Preface to The Woman's Conquest.

humaine. Tous les personnages de Molière, même lorsqu'ils servent à ridiculiser les mœurs d'une époque, appartiennent plus ou moins à cette catégorie, tandis que la grande majorité des personnages de ses imitateurs, même en dehors des comédies de mœurs, appartiennent à l'autre. C'est qu'entre Molière et eux il y avait, pour continuer à citer Johnson, *la même différence qu'entre un homme qui sait comment une montre est faite et celui qui sait dire l'heure en regardant le cadran* (¹).

La multiplication des caractéristiques individuelles eut une autre conséquence : l'homme normal disparut. Et nous voici revenus à Ben Jonson, père de ces monstres célèbres qu'on appelle des *humours*. C'est lui qui apprit aux dramaturges anglais à comprendre les caractères de Molière, mais aussi à les gâter. Je crois que tels critiques (²), qui attribuent à Fletcher et à Shirley le mérite d'avoir rendu possible la transition du théâtre élizabéthan à celui de la Restauration, se trompent grossièrement. Les preuves du contraire abondent, même dans le nombre réduit des pièces que nous venons d'étudier. Le premier résultat de la combinaison du génie de Molière avec celui de Ben Jonson est le roidissement et parfois la pétrification des caractères. Molière était si grand qu'il conciliait des contraires. Il savait rire à travers ses larmes, être spontané tout en restant spéculatif, et mordant en restant généreux; il savait généraliser sans se départir d'une attention aiguë aux moindres détails. Dryden seul possédait un peu de cette faculté, mais n'en a pas donné de preuves dans ses comédies. Tous ses confrères subissent sans remède l'influence de Ben Jonson. Qu'on se rappelle Wheadle, Palmer et Sir Nicholas dans *The Comical Revenge;* tous les personnages dans *The Sullen Lovers;* Moody dans *Mar-all;* Sir Oliver et Sir Joslin dans *She wou'd;* Softhead

(¹) Cf. Boswell, *Life of Johnson,* éd. Aug. Birrell, London, 1906, t. II, p 202 (1768; Aet. 59).

(²) Par exemple Churton Collins; cf. *The Fortnightly Review,* août 1908, p. 196.

dans *The Dumb Lady*. Il n'est pas difficile d'en trouver la raison qui sera en même temps une excuse. Ils n'avaient pas de génie, souvent pas de talent et, enfin : Molière était, lui aussi, un *humouriste* en formation. Sir William Temple ([1]) l'avouera plus tard; Hazlitt assurera qu'il *est presque autant un auteur anglais que français* ([2]); enfin M. Watts-Dunton lui attribuera de l'*humour absolu*. Par quoi donc Molière est-il si près de la tradition dramatique anglaise? On se rappellera que ce sont les farces de Molière qui ont subi les changements les moins profonds aux mains des adaptateurs anglais. Or, c'est précisément cet élément, qui n'est pas le moins important dans son œuvre ([3]), qui l'a rendu populaire en Angleterre. C'est la farce française, qui relie secrètement Ben Jonson et Molière. Dryden ([4]), Edward Howard ([5]), Shadwell ([6]) parlent du théâtre français comme s'il n'avait produit que des farces. Sprat déclare explicitement qu'en France seules les farces sont de la comédie véritable ([7]).

Quand ils ne sont pas figés, les caractères s'alourdissent et se raidissent. Sganarelle, dans *The Damoiselles*, ne possède aucune qualité qui puisse racheter sa couardise et sa malice; Bonhomme et Forecast, dans *The Mulberry Garden*, sont exclusivement ridicules ou méprisables; Brittle, dans *The Amorous Widow*, n'excite ni pitié ni sympathie. Dryden seul, qui a le mieux résisté à l'influence de Ben Jonson, n'a que partiellement détruit la mobilité du caractère de Lélie.

([1]) *Essay on Poetry;* cf. WARD, t. III, p. 319.

([2]) *First Lecture on English Comic Writers,* éd. Bell, pp. 33-34.

([3]) Cf. LANSON, *Molière et la Farce,* revue de Paris, mai 1901, et RIGAL, *Molière,* I, 59, 133, 163, 214, 218, 249 et suiv., 285-286; II, 34, 38, 48, 86, 119, 129, 163, 177, 228, 241, 279, 284, 288.

([4]) *Preface to An Evening's Love,* éd. Ker, t. I, pp. 136-137.

([5]) *Preface to The Woman's Conquest,* London, 1671; voir aussi le second prologue de cette pièce.

([6]) *Preface to The Humourists,* London, 1671.

([7]) *Observations on Mr. de Sorbière's Relation,* pp. 254-255.

C'est encore à Ben Jonson qu'on pourrait attribuer une part dans la *brutalisation* des personnages. *Brutalisation* est le mot, car on ne peut soutenir que les personnages de Molière soient devenus immoraux ou vicieux en Angleterre. Les caractères naturels, instinctifs de Molière, sont charmants ; ses caractères artificiels, affectés, sont ridicules pour cette seule raison. Les premiers sont devenus grossiers et brutaux ; ils ont perdu le sens de la mesure, le goût ; ils sont répulsifs, mais n'ont rien de vraiment immoral, car leur grossièreté est sans recherche et essentiellement saine. Les autres sont devenus cyniques. Rien d'étonnant à cela, car, au fond, Molière a décrit des situations lamentables que son génie seul réussit à masquer plus ou moins et qui, aux mains de disciples souvent malhabiles, apparaissent cruelles ou pitoyables, malpropres ou tragiques. N'accusez pas les Anglais, cependant. Ne faites pas non plus appel au sophisme de Lamb, car la comédie de la Restauration n'est pas *artificielle*, mais rend bel et bien la vie du temps. Et ne vous récriez pas sur la corruption de la société anglaise, car elle n'était pas plus profonde que celle de la France à la même époque. Au point de vue de la moralité, Charles II et Louis XIV se valent. Mais la maîtresse de l'un se qualifiait elle-même d'un nom cyniquement ingénu (1), tandis qu'à la Cour de l'autre le titre de fille d'honneur de la reine avait une signification toute spéciale (2). La différence entre les deux pays était que l'un ignorait l'art du vernis. Que l'on compare à leurs modèles, chez Molière, les domestiques dans *The Damoiselles ;* on les trouvera moins bien décrits, plus rudimentaires, mais guère plus mauvais. Que l'on songe au cynisme de Huffe dans *The Sullen Lovers,* à la révoltante insouciance de Everyoung et à

---

(1) Cunningham, *Nell Gwyn,* éd. Goodwin, p. 108.

(2) Hannah More exprime assez bien ce que le peuple anglais pense de la moralité du grand siècle. Cf. *Moral Sketches,* London, 1820, 5e édition, pp. 46 et suiv. Le bon goût de ce siècle n'en fut pas moins apprécié. S'il reparut en Angleterre sous Charles II, comme le croyait Chesterfield, on le doit quelque peu à Molière. Cf. Chesterfield, *Letters to his Son*, 8 février 1750.

l'hypocrisie naïve de Forecast dans *The Mulberry Garden,* à la sensualité obscène de Gernette et à l'impudeur d'Isabel et de la nourrice dans *The Dumb Lady;* enfin, au manque total de dignité de Mrs. Brittle dans *The Amorous Widow;* et l'on constatera que la raison s'en trouve, non dans l'état d'esprit des imitateurs, mais dans leur manque de mesure et de goût. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls qu'on puisse accuser de ce défaut, dont Fletcher et Shirley étaient aussi coupables qu'eux.

Molière a d'ailleurs provoqué une réaction. Son influence morale a été salutaire sur ceux qui ont su quelque peu le comprendre, comme Dryden et Etheredge, et surtout sur ceux qui l'ont aimé, comme Flecknoe. N'est-ce pas Flecknoe qui, déjà en 1670, crie *Honte et disgrâce sur les acteurs et leur époque* (1)? N'est-ce pas Dryden qui a le courage de faire de ses fautes un aveu impuissant et pathétique (2)? Et n'y a-t-il pas un certain progrès au point de vue moral depuis *The Comical Revenge* jusqu'à *The Amorous Widow?*

Une influence aussi puissante que celle de Molière laisse des traces ineffaçables. Le valet qu'il a introduit en Angleterre en est la preuve. Dufoy est le premier de sa race. Après lui, les Gros-René et les Marinette se multiplient hors de toute proportion. On les trouve partout, même là où ils sont parfaitement inutiles. Écoutons Edward Howard : « *Je ne puis m'empêcher de songer à notre mauvaise imitation de pièces françaises qui nous fait donner des rôles à des valets et des servantes sans qu'ils* [ou elles] *soient des personnages essentiels; une erreur justement évitée par nos écrivains d'antan...* (3) ». Il est vrai que cet engouement n'eut qu'un temps. Mais Dufoy, après s'être appelé Roger dans *The Sullen Lovers,* Maskall dans *An Evening's Love,* Laurence dans *Tartuffe,* change de milieu

(1) *Epigrams of all sorts,* 1670, p. 72. Voir aussi la préface de *Love's Dominion, a dramatique piece,.., written as a pattern for the* reformed *stage,* London, 1654.

(2) Cf. *An Ode to the pious memory of... Mrs. Anne Killegrew.*

(3) *Preface to The Woman's Conquest,* London, 1671.

et reparaît dans le roman anglais du XVIII[e] siècle. Il se fait ainsi que Sam Weller, des *Pickwick Papers*, est un descendant authentique, d'une part, des valets espagnols que Smollett a empruntés à Lesage, d'autre part, de l'immortel Dufoy-Mascarille.

Me voici à la fin de mon étude; j'ai examiné la première période du mouvement moliéresque en Angleterre. Mais peut-on parler d'un mouvement moliéresque? Ces imitateurs de Molière ont ils d'autres rapports entre eux que leur source commune et a-t-on le droit d'affirmer qu'ils constituent un *groupe d'importateurs?* Sans doute. Voici d'ailleurs les raisons *a posteriori* que j'ai sommairement indiquées dans l'introduction. Nos pièces forment un tout. L'influence de *The Comical Revenge* est nettement perceptible dans *The Mulberry Garden* (1)*;* celle de *Sir Salomon* dans *The Sullen Lovers.* Il y a progrès constant au point de vue de l'action. La première pièce d'Etheredge contient, on l'a vu, deux intrigues presque indépendantes l'une de l'autre. Dans *Mar-all* elles sont reliées. Dans *She wou'd,* il y en a trois, mais toutes sont d'égale importance et ont un centre commun. Dans *The Dumb Lady,* il n'y en a qu'une, quoique l'auteur ait délayé en cinq actes la substance de trois. Enfin, dans *The Amourous Widow* on peut suivre la lente désagrégation de l'intrigue secondaire qui aboutit à la victoire complète de l'action simple et forte de Molière : Molière a détruit l'action complexe (2). D'autre part, n'est-il pas étrange qu'un médiocre écrivain comme Medbourne ait su produire un valet doué de spontanéité et d'ingéniosité et ait failli corriger son modèle en inventant une intrigue correcte, au point de vue psychologique et capable de fournir un dénouement raisonnable? Ne faut-il pas considérer Medbourne comme un aboutis-

---

(1) N'oublions pas que Sedley y mêla le couplet *héroïque* et la prose, suivant l'exemple d'Etheredge dans sa première pièce. Cf. *Cambridge Hist. of Eng. Lit.* t. VIII, p. 139.

(2) M. Saintsbury, lui aussi, est de cet avis. Cf. *Dryden,* p. 41.

sement, le résultat d'un effort constant vers une compréhension plus complète du maître? En dernier lieu, en l'année où s'arrête cet exposé, les adaptateurs de Molière ont manifesté toute la variété dont ils sont capables. Des courants se sont dessinés qu'il sera d'autant plus facile de suivre dans l'avenir, de ce qu'ils ont, dès le début, révélé leur direction et leur force probable. Trois écoles se sont formées. Les uns s'attachent de préférence à copier les intrigues, l'action extérieure, des pièces de Molière, sans les modifier beaucoup, comme le directeur de troupe Davenant ou les acteurs Lacy, Medbourne, Betterton; ou en combinant plusieurs intrigues, comme Flecknoe; ou, enfin, en faisant une sorte de mosaïque, comme Dryden et Caryll. J'appellerais cette école l'*école de l'action.*

D'autres s'appliquent surtout à rendre les caractères de Molière. Trop faibles par eux-mêmes, ils recourent à Ben Jonson qui leur prête l'appui de la tradition. Shadwell est à la tête de cette *école des caractères.*

Les derniers imitent plutôt l'esprit, les principes généraux, la formule dramatique de Molière que ses intrigues ou ses caractères. Etheredge est le principal représentant de cette école dont les pièces sont généralement des études de mœurs. Ce sera l'*école des mœurs.*

Je ne crois pas qu'on puisse attacher à un dramaturge l'une ou l'autre de ces étiquettes, exclusivement; ainsi, Betterton, qui se range dans l'école de l'action, a emprunté à l'école des mœurs la tendance *vagabonde* qui lui fait multiplier les changements de scène, tandis qu'Etheredge, qui appartient à l'école des mœurs, s'apparente à l'école des caractères par le manque d'action dans ses pièces. Néanmoins il sera légitime de classer un auteur d'après sa tendance dominante.

Les trois écoles ne sont vraiment constituées et séparées que vers l'année 1670. On a déjà pu remarquer que celle de l'action avait le moins d'importance; que celle des mœurs a introduit l'esprit de Molière en Angleterre et que ses emprunts nécessitent une analyse des plus délicates; que celle des caractères a

affermi Molière en Angleterre et qu'elle a été la plus vigoureuse des trois. Il sera utile de s'en souvenir en étudiant la période suivante, dont des changements importants marquent le début. Wycherley, conscient de son obligation à Sedley ([1]), suivra le chemin qu'Etheredge lui a ouvert ([2]). Ce dernier n'était qu'un Français écrivant en anglais; son disciple sera un Anglais, anglais jusqu'aux moelles, car il n'a pas subi le contact direct de Molière, n'a connu qu'un Molière anglicisé, dont il n'aura aucune peine à s'assimiler la substance.

En 1671 ce sera le succès prodigieux de *The Rehearsal* ([3]), le ridicule répandu sur les intrigues multiples, les incidents sensationnels, la mise en scène laborieuse des pièces héroïques, les chansons et les danses superflues; en résumé, une attaque irrésistible et du plus haut comique contre toute la tradition théâtrale existante, représentée par dix-sept pièces, dont six de Dryden. Ce sera une protestation générale contre l'abus des imitations ([4]) et la négligence et la hâte qui les déprécient ([5]). L'avertissement de Ravenscroft mérite d'être reproduit :

But know when the translating vein is past,
That you must not expect new Plays so fast,
Then wit and sence will come into request,
And something more than a vain Fopp well dress'd.
The Taylor now in Plays makes the best jest.
And 't will be time to check this full career
Of Plays, and Act by two or three a year... ([6]).

Ce sera aussi la première pièce de Wycherley et le progrès,

([1]) Cf. Prologue pour *Love in a Wood.*

([2]) Cf. Miles, *Molière and Restoration Comedy,* p. 72.

([3]) Cf. Winifred, Lady Burghclere, *George Villiers, second Duke of Buckingham, 1628-1687,* London, 1903.

([4]) L'influence de Kotzebue en Angleterre, à la fin du XVIIIe siècle, suit une courbe peu différente de celle de Molière un siècle plus tôt. Cf. mon article sur *A forgotten German creditor of the English stage* dans *The Nineteenth Century and After,* avril 1912.

([5]) Edw. Howard dans sa très intéressante *Preface to The Woman's Conquest.*

([6]) Prologue pour *The Citizen turn'd Gentleman,* 1671.

très peu marqué jusqu'ici, du dialogue dramatique [1]. Ce sera enfin une impulsion nouvelle, scénique et dramatique, venue de France. En effet, le théâtre de *Drury-Lane* ayant été détruit par un incendie en 1671-72, Hart et Killegrew envoyèrent Haynes en France en vue d'étudier les nouveautés mécaniques de la scène. D'autre part, pendant que l'on reconstruisait l'édifice incendié, des acteurs de France faisaient courir toute la ville, diminuant encore les précaires ressources des malheureux acteurs de *Drury-Lane* [2]. Une année plus tard, une nouvelle troupe française arrivait à Londres [3].

Ce sera une ère nouvelle, où le nombre des adaptations croîtra sans cesse ; un labyrinthe aux détours imprévus, mais où les fils que j'ai démêlés dans la présente étude seront, je l'espère, de quelque secours.

En 1670, l'influence de Ben Jonson et celle de Molière vont encore de pair. Bientôt l'école des mœurs, jusqu'ici subordonnée à celle des caractères, prendra le dessus avec Congreve, et Molière bannira les humours dans le roman. Plus tard, dans les comédies de Sheridan, l'influence de l'école des mœurs sera accentuée par Goldsmith et se combinera avec l'influence directe, toujours vivace, de Molière.

---

(1) Cf. DRYDEN, *A Defence of the Epilogue to the Second Part of the Conquest of Granada.*

(2) Cf. LAWRENCE, *Early French Players,* pp. 78-79. — DRYDEN, Prologue pour *Arviragus and Felicia.*

(3) LAWRENCE, *loc. cit.*, p. 79.

APPEN

I. — Tableau chrono

AUTEURS.	TITRES.	PREMIÈRES.
1. Sir W. Davenant	The Playhouse to be let.	1663 ['62?]
2. Sir G. Etheredge	The Comical Revenge.	1664
3. R. Flecknoe	The Damoiselles a la Mode.	1666 [?]
4. J. Dryden	Sir Martin Mar-all.	1667
5. Sir G. Etheredge	She wou'd if she cou'd.	Février 1668
6. Th. Shadwell	The Sullen Lovers.	5 mai 1668

DICES

logique des emprunts.

PIÈCES EMPLOYÉES.	PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS de ces pièces.	PREMIÈRES ÉDITIONS de ces pièces.
Sganarelle.	1660	1660
L'Étourdi	Paris, novembre 1658.	1663
Le Dépit amoureux.	Paris, décembre 1658.	1663
Les Précieuses ridicules.	1659	1660
Les Précieuses ridicules.	1659	1660
L'École des maris.	Juin 1661.	1661
L'École des femmes.	1662	1663
Sganarelle.	1660	1660
[Le Médecin malgré lui.]	Août 1666.	1667
Le Misanthrope.	Juin 1666.	1667
L'Étourdi.	Paris, novembre 1658.	1663
Les Précieuses ridicules.	1659	1660
Le Tartufe.	Complet : 1664.	1669
Les Fâcheux.	Août 1661.	1662
Le Misanthrope.	Juin 1666.	1667
Le Mariage forcé.	1664	1668

AUTEURS.	TITRES.	PREMIÈRES.
7. Sir Ch. Sedley	The Mulberry Garden.	18 mai 1668
8. J. Dryden	An Evening's Love.	Juin 1668
9. J. Lacy.	The Dumb Lady.	1669
10. J. Caryll	Sir Salomon.	1669-1670
11. M. Medbourne	Tartufe.	1670
12. Th. Betterton.	The Amorous Widow.	1670

PIÈCES EMPLOYÉES.	PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS de ces pièces.	PREMIÈRES ÉDITIONS de ces pièces.
L'École des maris.	Juin 1661.	1661
Le Dépit amoureux.	Paris, décembre 1658.	1663
L'École des maris.	Juin 1661.	1661
Les Précieuses ridicules.	1659	1660
L'Étourdi.	Paris novembre 1658.	1663
Le Tartufe.	Complet : 1664	1669
[Dom Juan.]	Février 1665.	1682
Le Médecin malgré lui.	Août 1666.	1667
L'Amour médecin.	Septembre 1665.	1666
L'École des femmes.	1662	1663
Le Dépit amoureux.	Paris, décembre 1658.	1663
L'École des maris.	Juin 1661	1661
Les Fâcheux.	Août 1661.	1662
[Dom Garcie de Navarre.]	1661	1682
Le Tartufe.	Complet : 1664.	1669
Georges Dandin.	1668	1669
L'Avare.	1668	1669

II. — Textes parallèles [1].

1.

Sganarelle, scène I.

Célie, sortant tout éplorée, et son père la suivant.

CÉLIE.

Ah ! n'espérez jamais que mon cœur y consente.

GORGIBUS.

Que marmottez-vous là, petite impertinente?
Vous prétendez choquer ce que j'ai résolu?
Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu?
Et par sottes raisons, votre jeune cervelle
Voudroit régler ici la raison paternelle?
Qui de nous deux à l'autre a droit de faire loi?
A votre avis, qui mieux, ou de vous, ou de moi,
O sotte! peut juger ce qui vous est utile?...
. . . .
Votre plus court sera, Madame la mutine,
D'accepter sans façon l'époux qu'on vous destine.
J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,
. . . .
... Cet époux, ayant vingt mille bons ducats,
Pour être aimé de vous doit-il manquer d'appas?
Allez, tel qu'il puisse être, avecque cette somme
Je vous suis caution qu'il est très honnête homme.

CÉLIE.

Hélas!

---

[1] J'ai choisi ces textes de façon à donner une idée des différents procédés d'adaptation de chaque auteur.

II. — Textes parallèles.

1.

The Play House to be let, II, 1.

Enter Gorgibus, Celie weeping, Servant.

CELIE.

Ah tinke not myn Art vill consant to dat.

GORGIBUS.

Do you grom-bell littel impertinant.

Vat vould your young fantasque braine govarne mi
Raison paternell.
Vich sold give de Law.
De Fader or de Chile.

You sold be glad
Of sush a husband. You vill say you be ignorant
Of his humeur, bute you know he is rish,

He has terty tousant Duckat, and

derefore
Is honest gentill man.

CELIE.

Helas! my Arte!

GORGIBUS.

Hé! que si la colère une fois me transporte.
Je vous ferai chanter hélas de belle sorte!
Voilà, voilà le fruit de ces empressemens
Qu'on vous voit nuit et jour à lire vos romans;
De quolibets d'amour votre tête est remplie,

. . . .

Jetez-moi dans le feu tous ces méchans écrits

. . . .

Lisez-moi, comme il faut, au lieu de ces sornettes
Les *Quatrains* de Pibrac, et les doctes *Tablettes*
Du conseiller Mathieu; ...
C'est là qu'en peu de temps on apprend à bien vivre;
Et si vous n'aviez lu que ces moralités,
Vous sauriez un peu mieux suivre mes volontés.

CÉLIE.

Quoi! vous prétendez donc, mon père, que j'oublie
La constante amitié que je dois à Lélie
J'aurais tort si, sans vous, je disposais de moi;
Mais vous même à ses vœux engageâtes ma foi.

GORGIBUS.

Lélie est fort bien fait; mais apprends qu'il n'est rien
Qui ne doive céder au soin d'avoir du bien...
Ce gendre doit venir vous visiter ce soir : ...
Si je ne vous lui vois faire fort bon visage,
Je vous... Je ne veux pas en dire davantage.

2.

Le Médecin malgé lui, I, 5.

. . . .

SGANARELLE.

Oui et non, selon que vous lui voulez.

GORGIBUS.

If de colore soud mi transport, I soud
Make you sing helas in anoder facon.
Dis is de fruit of de Romance, fling me
In de fire, dos papiers dat vill your head
Vit colibets, ende

rede

de stanzas of *Pibrac*
Ende de Tablets of de *Consilier Matieu*

Viche vill teach you to follow mi direction.
Am I not *Gorgibus* your Vader.

CELIE.

Ah Vader vill you dat I forgete d'amitie
Dat I vow to *Lelie*, I soud be blame
If vit out your consant I did dispose min Person,
Bute your self did give min fait to his oat.

GORGIBUS.

Lelie is vel accomplis but all ting
Must submit to the good occasion of
Richess; de rishe person vill come dis nite,
If I see you regard him vit de helas
I sall — vell I say no more.

2.

The Damoiselles a la Mode, I, 1.

BONHOMME.

Nay, but will you hear me a little?

SGANARELLE.

Perhaps I will, perhaps I will not. — You don't come to chide me I hope?

BONHOMME.

No, but to give you good counsel rather.

L'École des maris, I, 2, v. 223 et suiv.

SGANARELLE.

. . . Vos désirs lui seront complaisans,
Jusques . . . .
. . . . à lui souffrir
De courir tous les bals et les lieux d'assemblée?

ARISTE.

Oui vraiment.

SGANARELLE.

Et chez vous iront les damoiseaux?

ARISTE.

Et quoi donc?

L'École des maris, I, 1, 33-34.

SGANARELLE.

De ces souliers mignons, de rubans revêtus,
Qui vous font ressembler à des pigeons pattus.

L'École des maris, I, 2, 99 et suiv.

SGANARELLE.

. . . . leur père
Nous commit leur conduite à son heure dernière,
En nous chargeant tous deux ou de les épouser,
Ou, sur notre refus, un jour d'en disposer.

L'École des maris, I, 2, 86.

LISETTE.

Toujours dans une chambre à ne pas voir le monde?

. . . .

SGANARELLE.

... meddle with that you have to do withal, — you'd have me bring her up, I'le warrant you, as you do your fine daughters there, to be always gadding abroad a visiting?

BONHOMME.

Well.

SGANARELLE.

Or visited at home?

BONHOMME.

And that too?

. . . . . .

SGANARELLE.

And have all your fine youths... who stoop like Pyes or Dawes when they peck at fruit... give them Balls and Collations?

. . . .

BONHOMME.

And what then?

SGANARELLE.

Why then y'ar a Fool, Cousin . . . — for her, being committed
to my care
either to marry her,
or see her well marryed, I'le bring her up... in the blessed state of ignorance....

The Damoiselles, p. 6 (1).

MARY.

And do's *(sic)* he coop you up so?

---

(1) Les pages sont celles des premières éditions, décrites ci-après, sauf pour les deux pièces de Dryden que j'ai étudiées dans l'édition Scott-Saintsbury.

L'École des maris, I, 2, 83-84.

. . . .   je pressois ma sœur
De venir du beau temps respirer la douceur

L'École des maris, I, 2, 134-136.

SGANARELLE.

Oui, vous me la gâtez, puisqu'il faut parler net.
Vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligeriez de ne nous plus en faire.

Les Précieuses ridicules, scène IV.

GORGIBUS.

Vous avais-je pas commandé de les recevoir
comme des personnes que je voulois
vous donner pour maris?

MADELON.

La belle galanterie que la leur!

Les Précieuses ridicules, scène IX.

Oh! oh! je n'y prenais pas garde :
Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde,
Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur.
Au voleur! au voleur! au voleur! au voleur!

The Damoiselles, p. 7.

W'ave *(sic)* intreated our Cousin
Here along with us to take the air.

The Damoiselles, p. 8.

SGA ARELLE.

I'd intreat you to come and visit her no more
If this be your business — I fear she learns no good of you.

The Damoiselles, p. 8.

BONHOMME.

Come, come, leave your prattle, and Daughters go
you home, where y'are to expect two honest gentlemen,
in nature of Suiters to come and visit you.

MARY.

Fine Gentlemen I'l warrant them!

BONHOMME.

And look you use them kindly when they come, and
[entertain them well, d'ye hear.

The Damoiselles, p. 60.

Ah, ha! and I have caught you (as they say,
Mos did his Mare) ([1]) stealing my heart away.
And wo'd you run away with't when y'ave don;
I'faith, i'faith, for all you'd fain be gone,
I'le make you dearly pay for't ere you part;
Stop Thief, stop Thief, my heart, my heart, my heart.

([1]) *Napping*, as Mosse tooke his Mare = A desprouveu (c'est-à-dire au dépourvu). Cf. le *Dictionnaire anglais-français* de COTGRAVE (1611).

3.

L'Étourdi, II, 6.

LÉLIE.

Hé bien! je suis coupable et je veux l'avouer;
. . . .
Sans ce dernier malheur, ne m'avoueras-tu pas
Que j'avois fait merveille, et qu'en ce feint trépas
J'éludois un chacun d'un deuil si vraisemblable,
Que les plus clairvoyants l'auroient cru véritable?...

MASCARILLE.

Vous avez, en effet, sujet de vous louer.
. . . .

LÉLIE.

Ah! n'aye point pour moi si grande indifférence.
. . . .

MASCARILLE.

Que Célie après tout soit libre ou captive,
Pour moi je m'en soucie autant que de cela.
. . . .

LÉLIE.

Répare ce malheur et me sois secourable.

MASCARILLE.

Je vous baise les mains, je n'ai pas le loisir.

LÉLIE.

Mascarille, mon fils. . . . .
. . . .

LÉLIE.

Si tu m'es inflexible,
Je m'en vais me tuer

MASCARILLE.

Soit, il vous est loisible.

3.

Sir Martin Mar-all, pp. 46-47.

Sir Martin.

I am a fool, I must confess it;
and I am the most miserable one
without thy help — but yet it was such
a mistake as any man might have made.

Warner.

No doubt of it.

Sir Martin.

Pr'ythee chide me! this indifference of thine wounds me to the heart.

Warner.

I care not.

Sir Martin.

Wilt thou not help me for this once?

Warner.

Sir, I kiss your hands. I have other business.

Sir Martin.

Dear Warner!

Warner.

I am inflexible.

Sir Martin.

Then I am resolved I'll kill myself.

Warner.

You are master of your own body.

LÉLIE.

Tu n'auras pas regret de m'arracher la vie?

MASCARILLE.

... Faites ce qu'il vous plaît.

LÉLIE.

... Vois-tu le fer prêt?

. . . .

LÉLIE.

Adieu Mascarille...

MASCARILLE.

Adieu, Monsieur Lélie...

LÉLIE.

Quoi...?

MASCARILLE.

Tuez-vous donc vite : ah ! que de longs devis !

LÉLIE.

Tu voudrais bien, ma foi, pour avoir mes habits,
Que je fisse le sot, et que je me tuasse.

MASCARILLE.

Savais-je pas qu'enfin ce n'était que grimace,
Et quoi que ces esprits jurent d'effectuer,
Qu'on n'est point aujourd'hui si prompt à se tuer?

Sir MARTIN.

Will you let me damn my soul?

WARNER.

At your pleasure, as the devil and you can agree about it.

Sir MARTIN.

D'ye see, the point's ready? Will you do nothing to save my life?

WARNER.

Not in the least.

Sir MARTIN.

Farewell, hard-hearted Warner.

WARNER.

Adieu, soft-headed Sir Martin.

Sir MARTIN.

Is it possible?

WARNER.

Why don't you despatch, Sir? Why all these preambles?

Sir MARTIN.

I'll see thee hanged first: I know thou wouldst have me killed, to get my clothes.

WARNER.

I knew it was but a copy of your countenance;

people in this age are not apt to kill themselves.

L'Étourdi, II, 8.

MASCARILLE.

Fut-il jamais au monde un plus heureux garçon?

. . . .

Sa maîtresse en nos mains tomber par cette voie!
Recevoir tout son bien d'où l'on attend le mal,
Et devenir heureux par la main d'un rival!
Après ce rare exploit je veux que l'on s'apprête
A me peindre en héros un laurier sur la tête,
Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or :
Vivat Mascarillus, fourbum imperator.

L'Étourdi, II, 11.

LÉLIE.

Ah! je ne serai plus de tes plaintes l'objet;
Tu ne me diras plus, toi qui toujours me cries,
Que je gâte en brouillon toutes tes fourberies :
J'ai bien joué moi-même un tour des plus adroits.
Il est vrai je suis prompt, et m'emporte parfois;

Mais pourtant, quand je veux, j'ai l'imaginative
Aussi bonne en effet que personne qui vive;
Et toi-même avoûras que ce que j'ai fait part
D'une pointe d'esprit où peu de monde a part.

L'Étourdi, III, 4.

LÉLIE.

Au moins pour t'emporter à de justes dépits,
Fais-moi dans tes desseins entrer de quelque chose.
Mais que de leurs ressorts la porte me soit close,
C'est ce qui fait toujours que je suis pris sans vert.

Sir Martin Mar-all, p. 50.

WARNER.

Was there ever such a lucky rogue as I?

I had always a good opinion of my wit, but could never think I had so much as now I find. I have now gained an opportunity to carry away Mrs. Millisent, for my master to get his mistress by means of his rival, to receive all his happiness, where he could expect nothing but misery : after this exploit, I will have Lilly [1] draw me, in the habit of a hero, with a laurel on my temples, and an inscription below it :

This is Warner, the flower of serving-men.

Sir Martin Mar-all, p. 52.

Sir MARTIN.

Hereafter, Warner, let it be known unto thee, I will endure no more to be thy May-game : Thou shalt no more dare to tell me, I spoil thy projects, and discover thy designs; for I have played such a prize without thy help, of my own mother-wit (t'is true I am hasty sometimes, and so do harm; but when I have a mind to show myself, there is no man in England, though I say it, comes near me as to point of imagination), I'll make thee acknowledge I have laid a plot that has a soul in't.

Sir Martin Mar-all, p. 68.

Sir MARTIN.

But pray next time
make me of your council, let me enter
into the business, and then if I discover all I am
resolved to give over affairs, and retire from the world.

(1) Sir Peter Lely.

MASCARILLE.

Ma foi, prenons haleine après tant de fatigues,
Cessons pour quelque temps le cours de nos intrigues.

4.

Le Misanthrope, I, 2.

ORONTE.

L'espoir il est vrai nous soulage
. . . .
Belle Philis, on désespère,
Alors qu'on espère toujours.

PHILINTE.

Je suis déjà charmé de ce petit morceau.

ALCESTE.

Quoi, vous avez le front de trouver cela beau?

WARNER.

Agreed, it shall be so; but let us now take breath
a while, then on again.

4.

The Sullen Lovers, I, 4.

NINNY.

Your sad indifference so wounds my fair
. . . .
At once, I hope, and do at once despair.
(How do you like that, ha : —)
You do at once both hate and kindness show
And are at once both kind and cruel two (*sic*).

WOODCOCK.

O ! Very fine ! Is 't not Ned?

LOVELL.

O ! extreame fine.

STANFORD.

What the devil makes you commend these sottisn Verses, that are nothing but a Jingling of Words? Let 's Go...

NINNY.

At once my hopes you nourish and destroy
My onely grief, and yet my onely Joy.
Mark that, ...
Vertue and Vice at once in you do shine;
Your inclinations are, and are not mine.

PHILINTE.

Ah ! qu'en termes galants ces choses là sont mises!

Les Fâcheux, II, 3.

LA MONTAGNE.

Monsieur, attendez, s'il vous plaît.
Je me suis, à courir, presque mis hors d'haleine.

. . . .

LA MONTAGNE.

Une bête est là dans vos cheveux.

LA MONTAGNE.

Ah! il faut modérer un peu vos passions
Et Sénèque ...

ERASTE.

Sénèque est un sot dans ta bouche, ...

LA MONTAGNE.

Ma foi, sans vous vanter mon zèle ...

Woodcock.

O, admirable! Didst ever hear any thing so fine in thy life, dear [Heart?

Stanford.

O, how these Curs bait me.

Ninny.

At once a storme and calme I do espy,
And do at once a smile and frown descry.
At once you kindle and put out my flame :
I cold as Ice, as hot as Charcoal am ...
My fate at once is gentle and severe,
You will not show your hate, nor Love declare :
Such safety and such dangers in your eye,
That I resolve at once to live and die.

The Sullen Lovers, II, 5.

Roger.

Oh! I am so out of breath, I am not able to speak one word; but if I had never (*sic*) so much breath, I cou'd tell you nothing but what you'd be glad to hear; If I had the winde of an Irish footman ...

Roger.

Hold Sir! here's a Spider in your Perriwig ...

Roger.

Be patient, Sir : Seneca advises you to moderate your passions.

Stanford.

Hang ye! Rascal! Seneca is an Ass in your mouth.

. . . .

Roger.

Not to boast of my diligence, which, though I say it, is as much...

5.

L'École des maris, I, 1.

SGANARELLE.

Mon frère, s'il vous plaît, ne discourons point tant,
Et que chacun de nous vive comme il l'entend.

LISETTE.

Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes? ...

ARISTE.

J'ai souffert qu'elle ait vu les belles compagnies,
Les divertissements, les bals, les comédies.
. . . .

SGANARELLE.

La jeunesse est sotte, et parfois la vieillesse.

ARISTE.

... Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
La vieillesse devait ne songer qu'à mourir,
. . . .

Et d'assez de laideur n'est pas accompagnée
Sans se tenir encor malpropre et rechignée.
. . . .

SGANARELLE.

Je veux une coiffure en dépit de la mode,
Sous qui toute ma tête ait un abri commode ...
M'obliger à porter de ces petits chapeaux
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux.

---

5 (1).

The Mulberry Garden, I, 1, p. 1.

Everyoung.

Well, for all this, let 's every one.
Govern his own Family as he has a Mind to 't;
. . . .

I never vex myself that your Daughters
Live shut up as if they were in *Spain* or *Italy* ...
. . . .

Nor pray don't you trouble yourself that mine
See Plays, Balls, and take their innocent Diversion, ...

Forecast.

... you may well be allow'd to be
Stark mad, when they see age so extravagant ...

Everyoung.

... and why an old man shou'd not desire to be
Thought young, I see no reason : as long as ...
I'm whole at heart, I' m resolv'd my Cloaths
Shall n'ere betray me ... as if age were not
Tedious enough already, but we
Must adde neglect of our selves and moroseness
Toward others : ...

Forecast.

Your Periwig I like
Very well, it serves to Keep your bald pate warm,
But that flirting Hat there looks at it were
Made rather for your Wit than your Head.

---

(1) Ces extraits constituent la totalité des emprunts de Sedley à Molière.

L'École des maris, I, 1, v. 119-121.

SGANARELLE.

Qu'enfermée au logis, en personne bien sage,
Elle s'applique toute aux choses du ménage,
A recoudre mon linge aux heures de loisir,
Ou bien à tricoter quelque bas par plaisir;
. . . .

ARISTE.

Je ne suivrai jamais ces maximes sévères,
Qui font que les enfants comptent les jours des pères.
. . . .
Y voit-on quelque chose où l'honneur soit blessé?

L'École des maris, I, 1.

SGANARELLE.

Que j'aurai de plaisir si l'on le fait cocu.

SGANARELLE.

. . . vos visites ici ne font que me déplaire,
Et vous m'obligerez de ne plus nous en faire.

6.

L'École des maris, I, 3.

VALERE.

. . . Mais, Monsieur, savez-vous les nouvelles
Que l'on dit à la cour et qu'on tient pour fidèles?

The Mulberry Garden, p. 2.

FORECAST.

I shou'd be sorry to hear *Diana* or *Althea*
Went abroad without some discreet body
To look after them, or were at home indeed
Without imploying their time in some piece
Of huswifry, or at least some good book.

. . . .

EVERYOUNG.

... Children, nowadays are
Not so fond of their Parents, that we
Need use any Art to make 'um hate us ...
Why, where's the hurt of all this? ...

The Mulberry Garden, p. 3.

FORECAST.

... I shou'd laugh heartily to see him a Grand-father
Without a Son-in-Law.

. . . .

FORECAST.

... but since you'd
Have it so, I'de as lieve they'd keep away.

6.

An Evening's Love, I, 1, p. 262.

MASKALL.

... Pray, do you hear the news at court?

SGANARELLE.

Que m'importe ?

VALÈRE.

. . . . Il est vrai ...
Vous irez voir, Monsieur, cette magnificence,
Que de notre dauphin prépare la naissance?

Les Précieuses ridicules, scène VII.

MADELON.

... Ajustons un peu nos cheveux, au moins ...

Vite, venez nous tendre ici le conseiller des Grâces.

MAROTTE.

Par ma foi! je ne sais pas quelle bête c'est là ...

CATHOS.

Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes ...

Le Dépit amoureux, II, 6.

ALBERT.

... Mais ne poursuivez point, vous, d'interrompre ainsi.
Donc, encore une fois, maître (c'est la troisième), ...

ALONZO.

Pr'ythee, what 's the news to the[e] or me?

MASKALL.

Will you be at the next *juego de cannas?*

An Evening's Love, III, 3, p. 296.

AURELIA.

How am I dressed to-night, Camilla? is nothing in disorder with [my head?

CAMILLA.

Not the least hair, Madam.

AURELIA.

No! let me see : Give me the counsellor of the graces.

CAMILLA.

The counsellor of the graces, Madam!

AURELIA.

My glass, I mean : What. will you never be so spiritual as to [understand refined language?

An Evening's Love, III, 6, pp. 305-307.

LOPEZ.

If you will please to favour me with your patience, which I beg of you a second time.

ALONZO.

I am dumb, sir.

LOPEZ.

This cavalier of whom I was speaking, is in love —

MÉTAPHRASTE.

. . . . Ha ! sans doute,
Vous serez satisfait, s'il ne tient qu'à cela :
Je me tais.

MÉTAPHRASTE.

. . . . que je trépasse
Si je dis plus mot . . . Parlez quand vous voudrez.
. . . .

MÉTAPHRASTE.

Dès à présent je suis muet . . .

MÉTAPHRASTE.

Mais, de grâce, achevez vitement :
Depuis longtemps j'écoute ; il est bien raisonnable
Que je parle à mon tour.
. . . .

MÉTAPHRASTE.

Partageons le parler, au moins, ou je m'en vais.
. . . .

MÉTAPHRASTE.

. . . D'où vient fort à propos cette sentence expresse
D'un philosophe : « Parle, afin qu'on te connaisse. » . . .
Doncques, si de parler le pouvoir m'est ôté, . . .
. . . .

MÉTAPHRASTE.

Oh ! que les grands parleurs sont par moi détestés !

Mais quoi ! si les savants ne sont point écoutés !

ALONZO.

Satisfy yourself, sir, I'll not interrupt you.

LOPEZ.

Sir, I am satisfied of your promise.

ALONZO.

If I speak one syllable more, the devil take me!
Speak when you please.

LOPEZ.

I am going, sir.

ALONZO.

You need not speak twice to me to be silent: Though]
I take it somewhat ill of you to be tutored.

LOPEZ.

This eternal old man will make me mad. [Aside.]

ALONZO.

Why, when do you begin, sir? How long must a man wait for you! Pray make an end of what you have to say quickly, that I may speak in my turn too.

LOPEZ.

This cavalier is in love.

ALONZO.

You told me that before, sir; do you speak oracles, that you require this strict attention? Either let me share the talk with you, or I am gone ...

ALONZO.

... 'T is the sentence of a philosopher, *Loquere ut te videam;* speak, that I may know thee; now, if you take away the power of speaking from me —

. . . .

ALONZO.

... Oh, how I hate, abominate, detest and abhor, these perpetual talkers, disputants, controverters, and duellers of the tongue! But on the other side, if it be not permitted to prudent men to speak their minds appositely, and to the purp-

Si l'on veut que toujours ils aient la bouche close,
Il faut donc renverser l'ordre de chaque chose :
Que les poules dans peu dévorent les renards,
Que les jeunes enfants démontrent aux vieillards,
Qu'à poursuivre les loups les agnelets s'ébattent, . . .
. . . .
Que le malade au sain présente le remède,
Que le lièvre craintif . . .
Miséricorde ! à l'aide !

[*Albert lui vient sonner aux oreilles une cloche qui le fait fuir.*]

Le Dépit amoureux, IV, 3 et 4.

ERASTE (IV, 3).

C'est la dernière ici des importunités
Que vous aurez jamais de mes vœux rebutés.

LUCILE.

Vous pouvez faire aux miens la grâce tout entière,
Monsieur, et m'épargner encore cette dernière.

ERASTE.

Je ne veux rien garder qui puisse retracer
Ce que de mon esprit il me faut effacer.
Voici votre portrait : . . .

GROS-RENÉ (à MARINETTE), (IV, 4).

Tiens encore ton couteau ; la pièce est riche et rare
Il te coûta six blancs . . .

MARINETTE.

Tiens tes ciseaux, avec ta chaîne de laiton
. . . .

MARINETTE.

Je n'ai point maintenant de tes lettres sur moi,
Mais j'en ferai du feu jusques à la dernière.

ose, and in few words; if, I say, the prudent must be tongue-tied, then let great nature be destroyed, let the order of all things be turned topsy-turvy; let the goose devour the fox; let the infants preach to their great-grandsires; let the tender lamb pursue the wolf, and the sick prescribe to the physician; let fishes live upon dry land, and the beasts of the earth inhabit in the water; and the fearful hare —

[*Enter Lopez with a bell and rings in his ears.*]

ALONZO.

Help, help, murder, murder, murder!

[Exit Alonzo, running.]

An Evening's Love, IV, 3; p. 342.

WILDBLOOD.

... this is the last time you shall ever be troubled with my addresses.

JACINTA.

The favour had been greater to have spared this too ...

WILDBLOOD.

I will keep nothing that belongs to you; therefore, take back your picture, and your handkerchief.

. . . .

MASKALL (à BEATRIX).

... here 's the sixpenny whittle you gave me, with the mutton haft : I can spare it, for knives are of little use in Spain.

BEATRIX.

There 's your scissors with the stinking brass chain to them ...

BEATRIX.

For your letter, I have it not about me; but upon reputation I'll burn it.

GROS-RENÉ.

Et des tiennes tu sais ce que j'en saurai faire?

LUCILE (IV, 3).

Je ne dis point quels sont mes pensers là-dessus.

ERASTE.

Pourquoi?

LUCILE.

Par la raison que nous avons rompu ensemble.

ERASTE.

Nous rompons?

LUCILE.

Oui, vraiment : quoi? n'en est-ce pas fait?

. . . .

ERASTE.

. . . Je vous ai cru là faire un plaisir extrême.

LUCILE.

Point : vous avez voulu vous contenter vous-même.

ERASTE.

Mais si mon cœur encore revouloit sa prison, . . .
Si, tout fâché qu'il est, il demandoit pardon?

LUCILE.

Non, non, n'en faites rien : ma faiblesse est trop grande,
J'aurois peur d'accorder trop tôt votre demande.

7.

Le Médecin malgré lui, II, 1.

LUCAS.

Oh! morguenne! il faut tirer l'échelle après ceti-là; . . .

MASKALL.

And for yours, I have already put it to a fitting employement ...

JACINTA (à WILDBLOOD).

... I'll not give you that satisfaction.

WILDBLOOD.

But what 's the reason you will not give it me?

JACINTA.

For the reason that we are quite broke off.

WILDBLOOD.

Why, are we quite, quite broke off?

JACINTA.

Why, are we not? ...

. . . .

WILDBLOOD.

If it were not to please you, I see no necessity of our parting.

JACINTA.

I protest, I do it only out of complaisance to you.

WILDBLOOD.

But if I should play the fool, and ask your pardon, you would refuse it.

JACINTA.

No, never submit; for I should spoil you again by pardoning you.

7.

The Dumb Lady, II, 1.

GERNETTE.

And is he so famous a physician, say you?

JARVIS.

Why, Sir, Aesculapius, as you call him, is a meer Mountebank to him.

LUCAS.

. . . Il aime à bouffonner; et l'on diroit parfois, ne v's en déplaise, qu'il a quelque petit coup de hache à la tête.

JACQUELINE.

. . . Je pense que ce sera queussi queumi; et la meilleure médeçaine que l'on pourroit bailler à votre fille, ce seroit, selon moi, un biau et bon mari. . .

GÉRONTE.

Ouais! nourrice, ma mie, vous vous mêlez de bien des choses. . .

JACQUELINE.

Je vous dis que votre fille a besoin d'autre chose que de rhibarbe et de séné et qu'un mari est un emplâtre qui garit tous les maux des filles.

GÉRONTE.

. . . lorsque j'ai été dans le dessein de la marier, ne s'est-elle pas opposée à mes volontés.

JACQUELINE.

. . . Que ne preniais-vous ce monsieur Liandre, qui li touchait au cœur?

GÉRONTE.

Ce Léandre n'est pas ce qui lui faut . . .

SOFTHEAD.

I, and that fellow, Galen Hippocrates, as you call him, not worthy to be his Apothecary : he can conjure, for he'll cure a wooden leg, make it flesh and bloud, und set you up sound again.

. . . .

JARVIS.

He is i'th' next room, Sir. but 't is the maddest Doctor, and of the strangest humours.

SOFTHEAD.

So he is, for by the heart of a horse, we were fain to bribe him with a cudgel, before he would own being a Doctor.

NURSE.

A down right Sir reverence of a Doctor, I say get her a worthy husband, and say I told you so.

GERNETTE.

You'r a foolish woman, and talk of what you understand not.

NURSE.

Understand not? sure I should know what a woman wants as well as you : I say again, a pox of your Doctor, get her a good husband, a plaister of true love clapt to her will do her more good then Sena or Rhubarb.

GERNETTE.

Did I not provide her with a good husband? was she not to marry the Squire here.

NURSE.

A precious morsel of him : how came you to be a Squire with a pox, with your softhead ...

NURSE.

For shame proffer her a husband of her own chusing; let her have Leander.

GERNETTE.

She shall never be his Hero ...

NURSE.

Is your Squire boobe, loobe, poope, to stand with Leander for parts and person.

Le Médecin malgré lui, II, 4.

SGANARELLE.

Or ces vapeurs dont je vous parle, venant à passer du côté gauche, où est le foie, au côté droit où est le cœur, il se trouve que le poumon, que nous appelons en latin *armyan*, ayant communication avec le cerveau, que nous nommons en grec *nasmus*, par le moyen de la veine cave, que nous appelons en hébreu *cubile* . . .

8.

L'École des femmes, I, 1.

ARNOLPHE.

. . . . Peut-être que chez vous
Vous trouvez des sujets de craindre pour chez nous . . .
. . . .

CHRYSALDE.

Car enfin vous savez qu'il n'est grands ni petits,
Que de votre critique on ait vu garantis. . .

Car enfin il faut craindre un retour de satire.

ARNOLPHE.

Un air doux et posé, parmi d'autres enfans,
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans;
Sa mère se trouvant de pauvreté pressée,
De la lui demander il me vint la pensée,
Et la bonne paysanne, apprenant mon désir,
A s'ôter cette charge eut beaucoup de plaisir . . .
Et pour ne point gâter sa bonté naturelle,
Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle.

The Dumb Lady, II, 4.

DRENCH.

... you must know, Sir, that the vapours passing from the right side where lyes the heart, unto the left where lyes the liver, the lungs, which in Latin we call *Armion*, having communication with the brain, which in Greek we call *Nazmathon*, by Intermedium of the *Vena Cava*, which in Hebrew we call *Rabshack*, and in Arabick *Helgoshob* ... etc.

8.

Sir Salomon, I, 3; pp. 7-9.

Sir SALOMON.

... You perhaps (like the rest of the World Judging others by their own scantling) may have reason for this caution...

. . . .

WARY.

But have you forgot, how severe a critick y'ave alwayes been upon the Disasters of poor Husbands? Now should the person you Marry, not think you so young, as you think your self, are you not afraid of Circular Justice, of scurvy Ballats and Lampoons ...

Sir SALOMON.

... in a Country-Farme I first saw her, and read it in her looks, that Heaven had not design'd her for that place : and being informed she was a Merchant's daughter, who had miscarr'yd (*sic*) at Sea, and before his voyage had put her to Nurse there, I easily prevailed with the Old Woman of the House, who was my tenant to resign her charge to me . . . I have plac'd two Servants about her, the honestest and simplest I could find out . . .

L'École des femmes, I, 2.

ARNOLPHE.

Que tous deux on se taise.
Songez à me répondre, et laissons la fadaise.
Hé bien, Alain, comment se porte-t-on ici?

[*Arnolphe ôte par trois fois le chapeau de dessus la tête d'Alain.*]

ALAIN.

Monsieur, nous nous . . . Monsieur nous nous por . . . Dieu merci,
Nous nous . . .

ARNOLPHE.

Qui vous apprend, impertinente bête
A parler devant moi le chapeau sur la tête

ALAIN.

Vous faites bien, j'ai tort.

ARNOLPHE (à ALAIN).

Faites descendre Agnès.

à GEORGETTE.

Lorsque je m'en allai, fut-elle triste après?

GEORGETTE.

Triste? Non.

ARNOLPHE.

Non?

GEORGETTE.

Si fait.

Sir Salomon, II, 1, pp. 17-18.

Sir Salomon.

Peace, both of you; will you never arrive to common sence? Let no body speak till I bid them. Ralph, come hither: What has your Mistriss done, since I saw her last?

[*Ralph claps on his hat three times, and his Master pulls it off as often.*]

Ralph.

Why, Sir, my Mistriss — my Mistriss — God be thanked.

Sir Salomon.

Rude Raskal? Who taught you to speak to me with your hat on?

Ralph.

Indeed, your Worship has Reason; I had forgot my self.

Sir Salomon.

Go, call her down presently .. Well, Allice; and was my Betty much troubled for my absence?

Allice.

Troubled? No.

Sir Salomon.

No?

Allice.

O! yes Sir; Now I think on't; she was troubled.

L'École des femmes, II, 5.

AGNÈS.

Moi, j'ai blessé quelqu'un! fis-je tout étonnée.
Oui, dit-elle...
Et c'est l'homme qu'hier vous vîtes du balcon...
Et s'il faut...
Que votre cruauté lui refuse un secours,
C'est un homme à porter en terre dans deux jours.
Sur lui, sans y penser, fis-je choir quelque chose?
Non, dit-elle, vos yeux ont fait ce coup fatal,
Et c'est de leurs regards qu'est venu tout son mal...
En un mot, il languit, le pauvre misérable.
— Mon Dieu! j'en aurais, dis-je, une douleur bien grande,
Mais pour le secourir qu'est-ce qu'il me demande?
Mon enfant, me dit-elle, il ne veut obtenir
Que le bien de vous voir et vous entretenir;
Vos yeux peuvent seuls empêcher sa ruine
Et du mal qu'ils ont fait être la médecine.
Hélas! volontiers, dis-je; et, puisqu'il est ainsi,
Il peut, tant qu'il voudra, me venir voir ici...

9.

Le Tartufe, I, 1.

Mme PERNELLE.

Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire.
Ma bru, l'on est chez vous contrainte de se taire.
Car Madame à jaser tient le dé tout le jour.
Mais enfin je prétends discourir à mon tour.
Je vous dis que mon fils n'a rien fait de plus sage
Qu'en recueillant chez soi ce dévôt personnage;
Que le Ciel au besoin l'a céans envoyé
Pour redresser à tous votre esprit fourvoyé;

Sir Salomon, III, 3; p. 47.

Betty.

Good Woman (said I) you 're mistaken; I never wounded any body in my Life : The Man, that you lately saw under my Belcony *(sic)*, I am sure (said she) is so hurt by you, that he is not like to live two dayes to an end, unless you take pitty of him. Sure I did not let fall any thing (said I) down upon his head : No, Madam (said she) 'T is from your Eyes alone, that he has received his wound; They have a secret poyson in them, which you are ignorant of, that has seiz'd his heart, and reduc'd him to this Languishing Condition : I vow (said I) I would not for a World, that the poor Man should miscarry, and I be the cause on 't; What would he have me do to help him? Nothing (answer'd she) but give him leave to look upon you again; for, your Eyes, that hurt him, can only cure him : With all my heart, if that will do him good (said I) he may come hither, and see me as much as he pleaseth.

9.

Tartuffe or, the French Puritan, I, 1.

Mad. Pernelle.

'Tis well : these idle stories please your ears
And that 's the reason I desert your house.

My son did never yet a wiser thing,
Than when he entertain'd this pious man,

Que pour votre salut vous le devez entendre,
Et qu'il ne reprend rien qui ne soit à reprendre.

Ces visites, ces bals, ces conversations,
Sont du malin esprit toutes inventions.
Là jamais on n'entend de pieuses paroles :
Ce sont propos oisifs, chansons et fariboles;
Bien souvent le prochain en a sa bonne part
Et l'on y sait médire et du tiers et du quart.
Enfin les gens sensés ont leurs têtes troublées
De la confusion de telles assemblées :
Mille caquets divers s'y font en moins de rien
Et comme l'autre jour un docteur dit fort bien,
C'est véritablement la tour de Babylone,
Car chacun y babille et tout du long de l'aune;
Et pour conter l'histoire où ce point l'engagea...
Voilà-t-il pas Monsieur qui ricane déjà !
Allez chercher vos fous qui vous donnent à rire,
Et sans... Adieu ma bru : je ne veux plus rien dire.
Sachez que pour céans j'en rabats de moitié,
Et qu'il fera beau temps quand j'y mettrai ce pied

[*Donnant un soufflet à Flipote.*]

Allons, vous rêvez, et bayez aux corneilles
Jour de Dieu ! je saurai vous frotter les oreilles.
Marchons, gaupe, marchons.

Whom for your benefit you ought to imitate.

DORINA.

Would you two Saints were bound to live together;

Mad. PERNELLE.

'T would be no little comfort to our family.
Your balls, your masks, your complemental visits,
Are all th 'invention of some evil spirit,
Where one can never hear a pious word;
They are foolish, idle, sinful Song and Tales,
At which our Neighbour oft is scandaliz'd.

As a good Brother said the other day,
Truly it is the Tower of Babylon,
Where giddy-brain'd phantasticks waste their time.
But to the point.
Look I beseech you, ther 's one snears already.
Oh how my spirit boils!
I say no more,
For now I 'me hindred to declare my thoughts.
O! Impudence
Take that, bold Gossip, and learn to mend your manners.

Go on you baggage, go.

Le Tartufe, II, 3.

DORINE.

Votre sort est fort beau; de quoi vous plaignez-vous?
Vous irez par le coche en sa petite ville,
Qu'en oncles et cousins vous trouverez fertile,
Et vous vous plairez fort à les entretenir.
D'abord chez le beau-monde on vous fera venir;
Vous irez visiter pour votre bienvenue,
Madame la baillive et Madame l'Elue,
Qui d'un siège pliant vous feront honorer.
Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal et la grand'bande, à savoir, deux musettes,
Et parfois Fagotin et les marionettes,
Si pourtant votre époux ...

Tartuffe or, the French Puritan, II, 3.

DORINA.

Your Fortune's very good, why d'ye complain?
You shall ride down and see his Mannor-house,
Which you shall finde replete with goods and servants,
And all his kindred waiting 't entertain you;

And shall be visited at your first coming,
By Mrs. Mayor and Mrs. Constable;
Nay more, be honour'd with a groaning Chair,
And in the Holy-days be nobly treated.
With charming Bag-Pipes, and the Morris dancers;
And at the Countrey-Fairs with Puppet-shows;
All this while your Husband. . .

Voici un spécimen de ce que Medbourne produisait lorsqu'il était laissé — ou à peu près — à ses propres forces.

TARTUFFE.

The storm is past, what now will more remain,
But that I keep my vizor on, untill
Th 'intended settlement is made : I'le ha 't by Fine,
And strengthen 't by Recovery; then the best
Among them all that dares resist my will,
I'le make him bow or break under the weight,
What I have aim'd at long, now in effect
Is brought to pass; we'll slave it now no more,
We'll Lord it *Laurence*.

LAURENCE.

Truly Sir, Providence is very kind.
To give such fair occasions to your hands,
And not to use 'em were to slight them, Sir.

10

George Dandin, I, 4.

M. de Sotenville.

Qu'est-ce, mon gendre? vous me paroissez tout troublé?

Dandin.

Aussi en ai-je du sujet, ...

Mme de Sotenville.

Mon Dieu! notre gendre, que vous avez peu de civilité de ne pas saluer les gens quand vous les approchez!

TARTUFFE.

You say the truth, but yet the plot's not ripe.
I still must be subservient. *Mariana*
Must in pretence be chief, although *Elmira*
Be really the mark I aim at, and for that
If she be stubborn, threats against her husband
[Which must bring ruines to her self] shall make her stoop.
But if with all I nothing can prevail
And she [as once before her son] complain,
I 'le turn 'em out of doors, ransack the house
And either have my will or ruine all.

10.

The Amorous Widow, III.

Sir PETER.

You seem disorder'd, Son-in-law.

BRITTLE.

And I have reason to be so, if ever any Man had.
[Walks to and fro in a hurry.]

Lady PRIDE.

Good lack! And why so short, Son-in-law?

BRITTLE.

I shall grow taller in a little time, Good Mother-in-law, if this Trade holds.

Lady PRIDE.

What, is that Hat of yours nail'd on? Do you know who we are? And the Respect due to Persons of our Quality, good Son-in-law?

BRITTLE.

Ah! wou'd I did not; but know to my Sorrow, since you will have me speak, Good Mother-in-law?

Mme DE SOTENVILLE.

Ne vous déferez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de « ma belle-mère »

et ne sauriez-vous vous accoutumer à me dire « Madame »?

. . . .

Mme DE SOTENVILLE.

. . Que, tout notre gendre que vous soyez, il y a une grande différence de vous à nous, et que vous devez vous connaître.

Mme DE SOTENVILLE.

Corbleu! pardonnez-moi, on ne peut point me faire de leçons là-dessus, et j'ai su montrer en ma vie . . .

. . . C'est tout ce que vous pourriez faire, si vous aviez épousé une de vos pareilles.

. . . Apprenez aussi que vous ne devez pas dire « ma femme », quand vous parlez de notre fille.

Lady PRIDE.

Will you never leave that saucy word, of calling me Mother-in-law?

BRITTLE.

Good Lord! Why what must I call you then?

Lady PRIDE.

You ought to say, Madam, and Sir, when you speak to us; or when you speak of us, you should say, Sir Peter, and her Ladyship : For tho' you have Married our Daughter, yet there is a great deal of distinction betwixt you, and Persons of our Rank and Quality.

Sir PETER.

Go to, it is enough for me to let him know his Duty, without our Instructions. Sure, I best know my self what to do. Son-in-law you are an Impudent Fellow to use us at this rate. How often must we put you in mind of your Duty and Respect, e're you 'll know it? Hence-forward learn to behave your-self as you ought, or you shall on 't in other sort of Terms. You must not think, because you've married our Daughter, that we will be satisfied with such indifferent Ceremonies and Duty you might have paid had you married one equal with your self; nor ought you indeed to say, your wife, when you speak of our Daughter.

BRITTLE.

Good lack, — Is not your Daughter my Wife?

Sir PETER.

She is : — But you ought not to call her so.

BRITTLE.

I know that too well, now 't is too late. I 'd give a Thousand Pounds she were not my Wife.

Sir PETER.

At it again? I tell you, tho' you have marry'd her, yet, as she is our Daughter, you must not Treat her after that familiar way.

DANDIN.

J'enrage. Comment? ma femme n'est pas ma femme?

Mme DE SOTENVILLE.

Oui, notre gendre, elle est votre femme; mais il ne vous est pas permis de l'appeler ainsi . . .

. . . .

DANDIN.

. . . Et quels avantages, Madame, puisque Madame y a?

. . . .

L'aventure n'a pas été mauvaise pour vous, car sans moi vos affaires, avec votre permission, étaient fort délabrées, et mon argent a servi à reboucher d'assez bons trous.

Mme DE SOTENVILLE.

Ne comptez-vous pour rien, mon gendre, l'avantage d'être allié à la maison de Sotenville?

Mme DE SOTENVILLE.

Et à celle de la Prudoterie.

BRITTLE.

You make me mad. — Is not my Wife, my Wife

Sir PETER.

I tell you, tho' she be your Wife, you must not call her so, when you speak of her, as being our Daughter. you must say Madam.

BRITTLE.

Well, Madam, then since it must be Madam, I dit not care if she were a Dutchess, so I were but fairly rid of her. Here 's such a stir about your Gentility, and your Honour : But I believe if I had not married your daughter and with my good Money Redeem'd your Estate, your Gentility had been left in the Mud... for all your great Families, and your Nice Honour.

Sir PETER.

Then do you think it no Honour to be ally'd to the Worshipful Family of the Pride's?

Lady PRIDE.

And to the Honourable Family of the Laycocks . . .

George Dandin, I, 2.	**The Amorous Widow**, éditions E et G.	**The Amorous Widow**, édition A.
DANDIN.	BRITTLE.	CLODPOLE.
Que diantre ce drôle-là vient-il faire chez moi?	What the devil has that Fellow been doing there.	Hush! — Softly! — Hum. — No body sees. — Ha, ha, ha. — No body sees! — Softly! Ods my life, who 's that? — Hum! — Not a word.
LUBIN.	CLODPOLE.	
Voilà un homme qui me regarde.	How that Man eyes me?	
DANDIN.	BRITTLE.	BRITTLE.
I ne me connaît pas.	I am sure he does not know me.	Friend, hist. — Friend. — Pray stay a little; what Business might you have in that House?
LUBIN.	CLODPOLE.	
Il se doute de quelque chose.	Is he not a Spye, set to watch me? He saw	
DANDIN.		
Ouais! il a grand'peine à saluer.		
LUBIN.		CLODPOLE.
J'ai peur qu'il n'aille dire qu'il m'a vu sortir de là dedans.	me come from the Glassman's House, and may discover me.	Wou'd you know now? Softly! — Not a word: Ha, ha, ha, you understand me.
DANDIN.	BRITTLE.	BRITTLE.
Bonjour.	I'll speak to him: a good Day to you. Friend.	But you must know.
LUBIN.	CLODPOLE.	CLODPOLE.
Serviteur.	The like to you, Sir.	Yes, yes, I do know already, but am not such a fool to tell you: you shan't get a word out of me; you understand me?
DANDIN.	BRITTLE.	
Vous n'êtes pas d'ici, que je crois?	You do not dwell in this House, friend, do you?	

LUBIN.	CLODPOLE.	
Non, je n'y suis venu que pour voir la fête de demain.	No, Sir, no; I only come to prepare an Entertainment for to-morrow.	
DANDIN.	BRITTLE.	BRITTLE.
Hé! dites-moi un peu, s'il vous plait, vous venez de là-dedans?	For to-morrow? Tell me who makes it, will you?	Yes, very well but. . .
LUBIN.	CLODPOLE.	
Chut!	Hum!	
DANDIN.	BRITTLE.	
Comment?	Who?	
LUBIN.	CLODPOLE.	CLODPOLE.
Paix.	Peace.	Softly! — Not a word.
DANDIN.	BRITTLE.	BRITTLE.
Quoi donc?	What do'st thou mean? Thou cam'st out of that House.	I know that; but who was *(sic)* you to speak in that house?
LUBIN.	CLODPOLE.	
Motus! Il ne faut pas dire que vous m'avez vu sortir de là.	You must not tell it tho?	
DANDIN.	BRITTLE.	
Pourquoi?	Why?	
LUBIN.	CLODPOLE.	
Mon Dieu! parce...	Good Lord! Because...	

George Dandin, I, 2.	**The Amorous Widow**, éditions E et G.	**The Amorous Widow**, édition A.
DANDIN.	BRITTLE.	
Mais encore.	Of what?	
LUBIN.	CLODPOLE.	CLODPOLE.
Doucement. J'ai peur qu'on ne nous écoute.	Softly... I am afraid we shall be overheard.	Softly! Can nobody hear?
DANDIN.	BRITTLE.	
Point, point.	No, never fear it, Man.	
LUBIN.	CLODPOLE.	
C'est que je viens de parler à la maîtresse du logis, de la part d'un certain monsieur qui lui fait les doux yeux et il ne faut pas qu'on sache cela? entendez-vous?	The Business I came for was to deliver a letter to the Mistress of that house, in the behalf of a fine young gentleman : But no body must know of this — you understand me?	For you must know, the old Cuckold of that house, they say, is damnably given to be Jealous ; I wou'd not for ne're so much he shou'd see me.
DANDIN.	BRITTLE.	BRITTLE.
Oui.	Yes, yes.	No, no, I'll warrant you.
LUBIN.	CLODPOLE.	CLODPOLE.
Voilà la raison. On m'a enchargé de prendre garde que personne ne me vît, et je vous prie au moins de ne pas dire que vous m'ayez vu.	For, look you I was charg'd not to be seen when I came forth, therefore do not discover me.	You must not say any thing...

The Amorous Widow,
édition D.

BRITTLE.

Well, I 'll not answer 'em; for I am sure to get nothing by prating : I cannot but admire at my own ill Fortune, and at the Subtilty of this Devil, my Wife, that seems always to be in the right : Shall I be for ever thus unlucky? Shall I never shew the Quean in her own Colours — Heaven send I may once make my disgrace appear and then I shall be satisfied.

The Amorous Widow,
éditions E et G.

I see I might as well hold my Tongue, for I am sure to get nothing by prating : I had as good sit down and comfort myself with the old Hope, that when it is at the worst it will mend. Come! who knows, the Time may happen she'll be at it again : The Devil may fail her if she trusts him too often; — Ah! dear Fortune! let me but be sure to prove myself a Cuckold and I shall be contented.

III. — Représentations.

ABRÉVIATIONS : D. L. = Théâtre de Drury Lane; le plus souvent appelé T. (héâtre) R. (oyal) avant 1695.

C. G. = Théâtre de Covent Garden.

L. I. F. = Théâtre de Lincoln's Inn Fields.

Hay. = Théâtre de Haymarket.

T. R. = Théâtre de Drury Lane; le plus souvent appelé D. L. après 1695.

1

The Comical Revenge.

	PREMIÈRES.	CF.
L. I. F.	1664, avril.	Evelyn, *Diary*.
—	1665, janvier.	Pepys, —
A la Cour.	1666, novembre.	— —
L. I. F.	1668, avril.	— —
—	Deux fois après novembre 1671.	Downes, p. 32.
Dublin.	Vers 1698.	Genest, t. X, p. 274.
L. I. F.	1704, janvier.	— t. II, p. 305.
D. L.	1705, id.	— p. 318.
L. I. F.	1705, id.	— p. 320.
D. L.	1705, octobre 12.	— p. 325.
Hay.	1706, décembre 14.	— p. 361.
D. L.	1708, janvier 7.	— p. 385.
—	1709, mai 18.	— p. 420.

	PREMIÈRES.	CF.
D. L.	1712, février 21.	Genest, t. II, p. 496.
—	1712, juin 12.	— p. 499
—	1713 janvier 10.	— p. 508.
—	1713, mai 27.	— p. 515.
—	1713, décembre 5.	— p. 523.
—	1714, décembre 2.	— p. 543.
—	1716, avril 9.	— p. 577.
—	1716, décembre 14.	— p. 592.
—	1720, septembre 29.	— t. III, p. 44.
—	1726, novembre 26.	— p. 185.

2

Sir Martin Mar-all.

	PREMIÈRES.	CF.
L. I. F.	1667, 30 fois.	Downes.
—	1668, au moins 3 fois.	Pepys.
—	1671, 3 fois.	Downes.
A la Cour.	Plus de 4 fois.	—
D. L.	1704, août 18.	Genest, t. II, p. 301.
—	1704, octobre 4.	— p. 316.
Hay.	1707, juillet 26.	— p. 374.
D. L.	1708, juin 24.	— p. 404.
—	1710, janvier 25.	— p. 435.
Hay.	1710, juin 16.	— p. 454.
D. L.	1710, décembre 4.	— p. 472.

	PREMIÈRES.	CF.
D. L.	1711, décembre 21.	Genest, t. II, p. 494.
—	1712, octobre 17.	— p. 504.
—	1713, décembre 7.	— p. 523.
—	1714, octobre 19.	— p. 547.
—	1715, juillet 6.	— p. 558.
—	1716, mai 30.	— p. 578.
—	1717, juillet 2	— p. 602.
—	1719, avril 13.	— p. 643.
—	1719, novembre 2.	— t. III, p. 2.
—	1721, août 15.	— p. 52.

3

She wou'd if she cou'd.

	PREMIÈRES.	CF.
L. I. F.	1668, février 6.	Downes, pp. 28-29.
—	1669, février 1.	Pepys.
Dublin.	Vers 1698.	Genest, t. X, p. 275.
D. L.	1699.	— t. II, p. 320.
L. I. F.	1704, avril 22.	— p. 309.
D. L.	1705, mars 15.	— p 320.
Hay.	1705, avril ..	Downes, p. 48.
D. L.	1705, octobre 2.	Genest, t. II, p. 335.
Hay.	1705, décembre 7.	— p. 345.

	PREMIÈRES.	CF.
Hay.	1706, décembre 5.	Genest, t. II, p. 360.
—	1707, janvier 9.	— p 363.
—	1707, novembre 18.	— p. 392.
D. L.	1708, mars 6.	— p. 399.
Hay.	1709, novembre 15.	— p. 444.
D. L.	1710, décembre 21.	— p. 473.
—	1711, novembre 9.	— p. 490.
—	1712, octobre 30.	— p. 504.
—	1712, décembre 13.	— p. 506.
—	1713, mars 12.	— p. 511.
—	1713, novembre 19.	— p. 522.
—	1716, décembre 5.	— p. 591.
—	1717, novembre 13.	— p. 614.
—	1719, mai 25.	— p. 644.
—	1719, novembre 18.	— t. III, p. 5.
—	1720, novembre 11.	— p. 46.
C. G.	1726	— p. 426.
L. I. F.	1726, mars 21 ; 4 fois en 1726.	— p. 182.
—	1726, octobre 14.	— p. 189.
—	1727, décembre 14.	— p. 219.
D. L.	1732, avril 28.	— p. 333.
C. G.	1733, déc. 8; 6 fois en 1733.	— p. 426.
—	1734, octobre 25.	— p. 457.
—	1735, novembre 6	— p. 478.
—	1740.	— t. IV, p. 333.
—	1742, février 27.	— p. 7.
—	1750, décembre 21.	— p. 333.

4

The Sullen Lovers.

	PREMIÈRES	CF.
L. I. F.	1668, mai 12 fois.	Pepys.
—	1668, juin 24.	—
—	1668, août 29.	—
—	1669, avril 14.	—
A la Cour.	1670, mai.	Downes, p. 29.
Au Middle-Temple.	Avant 1673.	— —
L. I. F.	1675.	Genest, t. II, p. 303.
—	1703, octobre 5.	— p. 303.

5

An Evening's Love.

	PREMIÈRES	CF.
T. R.	1668, juin 19.	Downes, Pepys, Evelyn.
—	— — 20.	Pepys.
—	— — 22.	Pepys, Genest.
—	1669, mars 8.	Pepys.
—	Au moins 1 fois entre 1682 et 1685.	Downes.
A la Cour.	1685-1686, février 17.	Hist. MSS. Comm.
D. L.	1705, avril 21.	Genest, t. II, p. 321.
—	1705, juin 9.	— p. 222.
—	1713, octobre 14.	— p. 521.
—	1717, octobre 18.	— p. 613.

6

Sir Salomon.

	PREMIÈRES.	CF.
L. I. F.	1669-1670, 12 fois.	Downes.
Douvres.	1670, mai.	—
L. I. F.	1704, février 28.	Genest.
A la Cour.	vers 1705.	Downes.
Hay.	1705, décembre 20.	Genest, t. II, p. 345.
D. L.	1706, janvier 23.	— p. 339.
Hay.	1706, novembre 11.	— p. 358.
D. L.	1707, mars 11.	— —
—	1707, octobre 28.	— p. 383.
—	1714, mai 21.	— p. 526.
—	1714, octobre 12.	— p. 547.
—	1719, juin 31.	— p. 647.
—	1719, novembre 9.	— t. III, p. 2.

7

The Amorous Widow.

	PREMIÈRES.	CF.
L. I. F.	Ca. 1670; environ 12 fois.	Downes, p. 30.
—	1702 ou 1703.	Genest, t. II, p. 265.
—	1704, avril 20.	— p. 309.
—	1704, juin 26.	— p. 310.

	PREMIÈRES.	CF.
L. I. F.	1705, février 20.	Genest, t. II, p. 328.
Hay.	1705, avril (?)	Downes, p. 48.
L. I. F.	1705, novembre 12	Genest, t. II. p. 329.
Hay.	1707, février 7.	— p. 365.
—	1709, novembre 19.	— p. 445.
—	1710, avril 29.	— p. 452.
D. L.	1711, janvier 9.	— p 475.
—	1711, septembre 22.	— p. 487.
—	1712, septembre 25.	— p. 504.
—	1713, octobre 15	— p. 521.
—	1714, mai 5.	-- p. 526.
—	1715, février 15.	— p. 550.
—	1716. février 18.	— p. 576.
—	1716, octobre 27.	— p. 590.
—	1718, avril 19.	— p. 619.
L. I. F.	1718, janvier 2.	— p. 628.
D. L.	1720, janvier 12.	— t. III, p. 8.
L. I. F.	1720, décembre 6.	— p. 55.
D. L.	1721, janvier 25.	— p. 48.
L. I. F.	1722, avril 19.	— p. 82.
D. L.	1722, octobre 12.	— p. 99.
L. I. F.	1723, avril 2.	— p. 124.
D. L.	1723, octobre 25.	— p. 128.
L. I. F.	1723, novembre 23.	— p. 142.
D. L.	1724, novembre 10.	— p. 160.
L. I. F.	1724, octobre 23.	— p. 165.
D. L.	1725, octobre 23.	— p. 169.
L. I. F.	1725, novembre 10.	— p. 176.

	PREMIÈRES.	CF.
D. L.	1726, octobre 27.	Genest, t. III, p. 185.
—	1726, mars 9.	— p. 187.
L. I. F.	1727, octobre 2.	— p. 165.
—	1729, avril 30.	— p. 243.
—	1729, décembre 20.	— p. 268.
—	1731, janvier 12.	— p. 308.
—	1731, avril 23.	— p. 314.
—	1731, novembre 18.	— p. 350.
D. L.	1732, janvier 21.	— p. 330.
—	1733, mai 14.	— p. 373.
C. G.	1734, février 19.	— p. 428.
—	1735, janvier 23.	— p. 460.
—	1735, décembre 30.	— p. 479.
D. L.	1736, décembre 7, 8, 9.	— p. 491.
—	1737, mai 30.	— p. 498.
C. G.	1738, mars 11.	— p. 555.
D. L.	1738, mars 20.	— p. 534.
C. G.	1739, janvier 22.	— p. 588.
D. L.	1739, novembre 7.	— p. 600.
C. G.	1741, mars 7.	— p. 635.
—	1742, avril 1.	— t. IV, p. 9.
—	1746, février 17.	— p. 192.
—	1752, janvier 6.	— p. 352.
—	1758, mars 11 (1).	— p. 525.

(1) Au milieu du XVIIIe siècle, une représentation de *The Amorous Widow*, sans les entr'actes, durait une heure quarante minutes. Nous savons cela par un curieux opuscule, œuvre du souffleur du Haymarket, renseignant le public sur la durée de chaque acte de toutes les pièces du répertoire courant, et sur l'heure où, après le III, on admettait à prix réduits.

Act.	H. [ours.]	Min. [utes.]
I	0	13
II	0	14
III	0	24
IV	0	24
V	0	25
Whole Play	1	40

Act III ends 5 min. after 7.
Play over 10 » 8. (Cf. J. Brownsmith, *The Dramatic Time-piece*, p. 62.) L'heure où commençaient les spectacles tendait donc à devenir de plus en plus tardive. Vers 1660, c'était 2 h. 30 m. ou 3 h. En 1706, c'était près de 6 h. (Cf. Lowe, *Betterton*, p. 15.) En 1767, comme on le voit, c'était après 6 h.

	PREMIÈRES.	CF.
	La farce George Dandin.	
D. L.	1747, novembre 25.	Genest, t. IV, p. 234.
	La farce Barnaby Brittle.	
C. G.	1781, avril 18.	Genes, t. IV, p. 433.
—	1788, avril 25.	— t. VI. p. 696.
—	1788, octobre 24.	— p. 543.
—	1789, décembre 2.	— p. 597.
—	1791, juin 6.	— t. VII, p. 35.
—	1792, septembre 20.	— p. 97.
—	1800, février 5.	— —
—	1801, octobre 3.	— p. 547.
Bath.	1782, mai 28.	— t. VI, p 236.
York.	1788, février 11.	— p. 516.
Edimbourg.	1788.	Stage Cyclopedia.
Bath.	1797, octobre 6.	Genest, t. VII, p. 395.

La farce fut aussi représentée à Salisbury, comme le prouve une ballade qu'un certain John Collins (1) y chanta. Nous connaissons aussi la distribution au Théâtre de *Smock Alley* à Dublin après 1725 et après 1755, grâce aux éditions publiées en ces années.

(1) † 1808. PALGRAVE estima un de ses poèmes *To Morrow* digne d'une place dans sa *Golden Treasury*. La ballade est sans doute du crû du chanteur. Elle porte le n° 23 dans une collection de ballades remarquablement imprimées, qui se trouve au British Museum. Elle commence par ces mots :

Zooks! that an old man can't keep a chicken;

IV. — Bibliographie

A. — *Sources primaires.*

B., A., *Covent Garden Drollery,* or A Colection [sic], of all the Choice Songs, Poems, Prologues and Epilogues (Sung and Spoken at Courts and Theaters) Collected by A. B. London, Printed for James Magnes, 1672.

Betterton, Thomas, éd. A : The / Amorous Widow ; / or, the / Wanton Wife : / A / Comedy./ As it has been Acted in all the Theatres / with great Applause for many Years : / By Her Majesty's Servants. / — / Never Printed before (1). / — / Aut prodesse volunt aut delectare Poetae; / Aut simul jucunda et idonea dicere Vitæ. / Hor. de Art. Poet. / = / London : Printed for *W. Turner* at the *Angel* at *Lincoln's Inn* Back Gate; / And sold by *J. Morphew,* near *Stationers-Hall,* 1706. (Price 1 *s.* 6 *d.* // in-4°; préface, distribution + 70 pp. Signatures $\frac{\text{—, B-K}_2.}{\text{(1)—3—70.}}$

Ed. B_1 : The / Amorous Widow; / or, the / Wanton Wife : / A / Comedy. / As is (sic) is Performed by / Her Majesty's Servant. / — / Written by the late Famous / Mr Thomas Betterton. / — / Aut prodesse [etc. cf. supra] / — / The Second Edition / = / London : / Printed for *E. Curll* at the *Dial* and *Bible* against St. *Dunstan's* / Church, *E. Sanger* at the Post-house, and *R. Gosling* at / the *Mitre*, near the *Inner-Temple* Gate, in *Fleet-street.* 1710. / (Price 1 *s.* 6 *d.* // Même description que l'édition précédente.

Ed. B_2 : The / Amorous Widow : / or, the / Wanton Wife. / A / Comedy. / As it is Perform'd by / Her Majesty's Servants. / — / Written by the late Famous / Mr. Thomas Betterton. / — / *Now first Printed from the Original Copy.* / — / London : / Printed in the Year 1710. // in-8°; 87 pp. Signatures A_2-F_2. Attaché à Gildon *Life of Betterton*, v. *Sources secondaires.*

Ed. C : The / Amorous Widow; / or, / Wanton Wife, / A Comedy. / As it is Acted at the / *Theatre-Royal* in *Drury-Lane* / By Her Majesty 's Servants. / — / Written by Mr. Betterton. / — / Aut prodesse... [cf. supra.]. / — / London : / Printed by S. Keimer for F. Curll at the *Dial* / and *Bible*, R. Gosling at the *Mitre* and *Crown*, / both against St. *Dunstan*'s Church in *Fleetstreet*, / K. Sanger in *Bartholomew-Close* and A. *Bet-* / *tesworth* on *London-Bridge.* 1714. Price 1. s. // Gravure par P. La Vergne (inv.) et M. V. dr. Gucht (sculps.) représentant Brittle à genoux devant sa femme sous l'œil narquois de la veuve et du vicomte, Cuningam et Philadelphia (en mariée), Clodpole et Damaris, Prudence et

(1) Cf. Cibber, *Lives*, t. III, p. 173. Jacob ne connaissait pas cette édition.

Jeremy. Des chandelles éclairent cette scène. Par une porte ouverte on voit le jardin qui s'éclaire des premières lueurs de l'aube. — in-12; 84 pp. Signatures A_3-D_3. Réclames.

Ed. D : The / Amorous Widow ; / or, the / *Wanton Wife.* / A / Comedy. / — / *Written by Mr.* Betterton / — / ▭ / — / Dublin : / Printed by S. Powell, for George Risk and William Smith, in *Dame's-street,* MDCCXXV. // in-8°; 64 pp. Signatures A_2-E_2.

Ed. E : The / Amorous Widow : / Or, the / *Wanton Wife.* / A / Comedy. / As it is Acted at the / Theatre-Royal, / In / *Drury-Lane,* / By His Majesty's Servants. / — / By Mr. *Betterton.* / — / The Fourth Edition / — / London : / Printed for A. Bettesworth, at the Red-Lion in Pater - / Noster-Row; T. Astley, at the Rose in St. Paul's - / Church-Yard; and W. Feales, at Rowe 's-Head, in / Clement's-Church-Yard. M. DCC. XXIX. Price 1 s. // in-12 ; VII + 76 pp.

Ed. F : The / Amorous Widow : / or the / Wanton Wife / a / Comedy. / As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane / By His Majesty's servants / By Mr. Betterton / London / Printed for W. Feales and sold by the Booksellers / of *London* and Westminster. / MDCCXXXVII. // 84 pp. [Bibliothèque Nationale Yth. 60018.]

Ed. G : The / Amorous Widow; / or / Wanton Wife. / A Comedy. / As it is Acted at the / *Theatre Royal* in *Smock-Alley.* / Taken from MOLIER and DANCOURT (1) / — / By Mr. Betterton. / — / *What he has been, tho' present Praise be dumb, / Shall haply be a* Theme in *Times to come, / As now we talk of* Roscius, *and of* Rome (2). / Rowe. / = / Dublin : / Printed for Wm. Williamson, Bookseller at Mecoenas's Head, in *Bride-street,* M.DCC.LV. // in-12; 82 pp. Signatures A_3-G_3.

---

(1) L'éditeur avait probablement lu quelques pièces de Florent Carton, dit Dancourt (1661-1725). Parmi la cinquantaine de pièces qu'écrivit cet acteur, cinq ressemblent quelque peu à *The Amorous Widow* en ce qu'elles mettent en scène une jeune fille à qui une vieille tante riche essaie de prendre son amoureux. Cf. *La Fête au Village* (la Greffière, Angélique et le Comte); *Le Chevalier à la Mode* (1687; Mme Patin, sa nièce et M. de Villefontaine); *Renaud et Armide* (1697; Mme Jacquinet, Angélique, Clitandre); *Les Agioteurs* (1710; Mme Sara, Suson, Clitandre); *l'Impromptu de Garnison* (1698; Araminte, Angélique, Clitandre et son valet Merlin, déguisé en marquis). Cette dernière pièce, qui ne fut que revisée par Dancourt, a pu faire croire à un observateur peu soucieux de chronologie que Betterton devait quelque chose à celui-ci, qui a d'ailleurs imité Molière en plus d'un endroit. Dancourt était assez apprécié en Angleterre ; Vanbrugh traduisit ses *Bourgeoises à la mode* sous le titre de *The Confederacy.*

(2) Extrait de l'épilogue dit par Mrs. Barry après la mémorable représentation de *Love for Love* de DRYDEN pour les adieux de Betterton, le 7 avril, 1709. Voir l'épilogue en entier dans GILDON, *Life of Betterton.*

Barnaby Brittle; / or, / A Wife At Her Wit's End [1] : / A / Farce; In Two Acts : / As it is now performing with Universal Applause / At The / The (*sic*) Theatre-Royal, / Covent-Garden. / Altered from Moliere and Betterton : / With Additions. / — / London : / Printed for G. Kearsley, (No. 46) Fleet-street. / M.DCC.LXXXII. / [Price One Shilling.] / Entered at Stationers Hall. // in-8°.

Barnaby Brittle; / or, / a wife at her wit's end : / A Farce; / in two acts : / as it is performed at the / Theatre-Royal, Covent-Garden. / Altered from / Moliere and Betterton : / with additions. / — / London : / Printed for S. Bladon, No. 13, Pater-Noster-Row. / MDCCLXXXVIII. / Entered at Stationers Hall. //. in-8°.

Barnaby Brittle; / or, / a wife at her wit's end : / A / Farce; / in two acts : / as it is performed at the / Theatre-Royal, Covent-Garden. / Altered from / Moliere and Betterton : / with additions. / — / London : / Printed for S. Bladon, no. 13, Pater-Noster-Row. / M,DCC,LXXXVIII. / Entered at Stationers Hall. // in-8°.

Cette farce fut aussi imprimée dans *A Collection of the most esteemed farces,* 1786, t. V, in-12.

Barnaby Brittle : A... song. Feuille volante in-8°. [1785?] [British Museum press-mark : 11621. i. 11 (23).]

Caryll, John, Sir Salomon; / Or, The / Cautions Coxcomb : / A / Comedy. / As it is Acted at His Royal Highness the / Duke of *York*'s / Theatre. / — / ▭ / — / London : / Printed for *H. Herringman,* at the *Blew Anchor,* in the / Lower Walk of the *New* Exchange, 1671 [2]. // in-4°; 101 pp. (en réalité, 91 pp.). + prologue et épilogue. Signatures $\frac{A_2\text{—}B\text{—}N_2.}{\text{—}, 1-99.}$ Erreurs de pagination 33-99; 100-101 au lieu de 41-99; 90-91. Réclames.

Cockain, Sir Aston, Poems. / With the Obstinate / Lady, / and / Trapolin / A supposed Prince. / By / Sir Aston Cokain, / Baronet. / Whereunto is now Added / The Tragedy / of Ovid / Intended to be Acted shortly. / — / London, / Printed for *Phil. Stephens* junior, at the Kings - / Arms over against Middle Temple Gate / in *Fleet-Street.* / 1662. // in-8°; paginature séparée pour *The Tragedy of Ovid.*

The Tragedy of Ovid, London, 1669.

---

(1) La pièce appelée : *The Impertinent Lovers : or, a Coquet at her wit's end ;* a comedy with a preface, and remarks upon its usage... By a citizen of London, London, 1723, in 8°, n'a rien de commun avec celle-ci.

(2) Mentionné dans le *Term-Catalogue* de Pâques (30 mai) 1671 : *Price, stitch'd, 1 s.* Cf. Arber, t. I, p. 72. Halliwell *(Dict. of Old Plays)* cite une édition de 1691 que je ne connais pas.

The Dramatic Works of. — (Série *Dramatists of the Restoration.*) Edinburgh, 1874.

Poems... Reprinted... with notes... by A. E. Cockayne. Congleton [Privately Printed], 1877.

Collection, A Collection / of / Poems / Written upon several / Occasions / By several / Persons. / — / With many Additions, Never before in Print. / — / London. / Printed for *Tho. Collins* and *John Ford* in *Fleet-street*, and *Will. Cademan* at the *Popes Head New-Exchange Strand*, 1673.

Congreve, William, cf. *The old Dramatists. Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh*, ed. by Leigh Hunt. London, 1865.

D., J., *The Mall or, the Modish Lovers.* London, 1674.

Dancourt [Florent Carton, dit], *Les OEuvres de théâtre de M. d'Ancourt*, nouvelle édition, revue et corrigée. A Paris, aux dépens des libraires associés, MDCCLX, 12 volumes.

Davenant, Sir William, The / Works / of / Sr William D'avenant K^t^ / consisting of / *Those which were formerly Printed* / and / Those which he design'd for the Press : / Now published / Out of the Authors / Originall Copies. / — / ▭ / — / London : / Printed by T. [homas] N. [ewcomb] for *Henry Herringman*, at the Sign of the / *Blew Anchor* in the Lower Walk of the *New / Exchange*. 1673. // in-folio.

Cette édition comprend 16 pièces et trois parties à pagination distincte. *The Playhouse to be let*, dont il n'existe pas d'édition séparée, est contenu dans la 2e partie, pp. 67-119 inclusivement.

The Dramatic Works of — (Série *Dramatists of the Restoration*). 5 volumes, Edinburgh, 1872-1874.

Dryden, John, Sr Martin Mar-all, / or the / Feign'd Innocence : / A / Comedy. / As it was Acted at / His Highnesse the Duke of York's / Theatre. / — ▭ / — / London, / Printed for *H. Herringman*, at the Sign of the Blew Anchor in the / Lower Walk of the *New Exchange*, 1668. // in-4°; 70 pp. Signatures $\frac{B - C - K_2.}{1 - 9 - 67.}$ Réclames.

Autre édition, en tout semblable à la précédente, mais portant la date 1669.

Sr Martin Mar-all, / or, the / Feign'd Innocence. / A / Comedy. / As it was Acted at / His Highness the Duke of York's / Theatre. / — ▭ / — / London, / Printed for *H. Herringman*, at the Sign of the *Blue / Anchor* in the *Lower Walk* of the New Ezchange (*sic*). 1678. //. in-4°; 59 pp, Signatures $\frac{B - C - I.}{1 - 9 - 57.}$ Réclames.

Sr. Martin Marr-all : or, the Feign'd Innocence. A Comedy. As it is Acted By Their Majesties Servants. By Mr. *Dryden. London*, Printed for Henry Herring-

man, and are to be sold by Francis Saunders, at the *Blue Anchor* in the Lower Walk of the *New-Exchange*, 1691 (1).

Sr. Martin Marr-All : / or, the / Feign'd Innocence (2). / A / Comedy. / As it is Acted / By His / Majesty's Servant's. / — / By John Dryden; Esq; . / = / London, / Printed by *T. Warren* for *Henry Herringman*, and are to / be Sold by *R. Bentley*, *J. Tonson*, *F. Saunders*, / and *T. Bennet*, 1697 (2) // in-4°; 54 pp. Signatures $\frac{\text{B} - \text{C} - \text{H.}}{5 - 13 - 53.}$ Réclames.

An / Evening's Love. / or the / Mock-Astrologer. / Acted at the Theatre-Royal / By His / Majesties Servants. / — / Written By / John Dryden / Servant to His Majesty. / — / *Mallem Convivis quàm placuisse Cocis.* Mart. / — / In the Savoy, / Printed by T.[homas] N.[ewcomb] for *Henry Herringman*, and are / to be sold at the *Anchor* in the Lower / Walk of the *New Exchange*, 1671 (3). // in-4°; 10 pp. + prologue et distribution + 89 pp. Signatures $\frac{\text{A}_2 - \text{C}_2 - \text{O.}}{1 - 7 - 89.}$ Réclames.

Le British Museum possède une édition endommagée de 1680. // in-4°; 89 pp. Signatures $\frac{\text{A} - \text{A}_2 - \text{M.}}{1 - 3 - 89.}$ Réclames.

An / Evening's Love : / or, the / Mock-Astrologer. / As it is Acted / By Their Majesties / Servants. / — / By Mr. *Dryden.* / — / Mallem, [etc. cf. *supra*]. / = / London, / Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold by / *Richard Bentley*, at the Post-House in *Russel-Street*, *Covent-Garden*, 1691. // in-4°; 63 pp. Signatures $\frac{\text{C} - \text{D} - \text{K}_2.}{1 - 9 - 59.}$

---

(1) Cette édition, que je n'ai pu voir, se trouve à la Bibliothèque Nationale, mais manque au British Museum.

(2) La première édition est mentionnée dans le *Term Catalogue* de *Michaelmas*, 1668 (Novembre); cf. Arber, t. I, p. 3. Cibber ne connaissait ni l'édition de 1668, ni celle de 1669. Ker (t. I) ne mentionne pas celle de 1669.

(3) Scott, dans son édition de Dryden, et M. Ward (t. III, p. 353) croient que *An Evening's Love* fut imprimé en 1668. Je n'ai pas trouvé d'édition antérieure à 1671. Cibber (*Lives*, t. III, p. 89), M. Ker, le *Dict. of Nat. Biogr.* et le catalogue du British Museum sont d'ailleurs d'accord pour considérer cette édition comme la première. Il est possible qu'elle eut deux impressions la même année. Elle fut mentionnée dans le *Term catalogue* de *Hillary-Term* (13 février), 1671, « *price, sticht*, 1 s. ». Cf. Arber, t. I, p. 66.

The Works of —, with notes and a life of the author, by Sir Walter Scott,... Revised and corrected by George Saintsbury, 18 volumes, Edinburgh, 1882-1893 ([1]).

ETHEREDGE, SIR GEORGE, THE / Comical Revenge; / OR, / LOVE / IN A / TUB. / Acted at His Highness the Duke of YORK's / Theatre in *Lincoln's-Inn-Fields.* / Licensed $\frac{\text{July 8}}{1664.}$ / LONDON, / Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold at his Shop / at the *Blew-Anchor,* in the Lower Walk of the / New Exchange. 1664. // in-4°, 91 pp. + dédicace, distribution, prologue et épilogue. Signatures A_2 — N_3. Réclames. ([2]). [Bodleian Library, Oxford, *Malone 914.*]

The / Comical Revenge; / or, / Love / in a Tub. / Acted at His Highness the Duke of York's / Theatre in *Lincoln's-Inn-Fields.* / — / Licensed. / $\frac{\text{July 8}}{1664.}$ *R ger L'Estrange.* / = London, / Printed for *Henry Herringman,* and are to be sold at his Shop / at the *Blew-Anchor*, in the Lower Walk of the / New Exchange, 1667. //, in-4°; 77 pp. + deux épilogues. Signatures $\frac{A_2 - B_2 - K_2.}{-, 3 - 69.}$ Réclames.

Édition en tout semblable à la précédente, mais portant la date 1669.

The / Comical Revenge; / or, / Love / in a / Tub. / As it is now Acted / At Her Majesty's Theatre. / — / By Sir *George Etherege.* / = / London, / Printed for *H. Herringman*, and are to be sold by *Francis Saunders* / at the *Blue Anchor,* in the Lower Walk of the / *New-Exchange*, 1689. // Même description que les deux éditions précédentes.

The / Comical Revenge; / or, / Love / in a / Tub. / As it is now Acted / At Her Majesty's Theatre. / — / By Sir *George Etnerege.* / = / London, Printed for *Henry Herringman*, and are to be sold by / *Samuel Manship,* at the *Black Bull* in *Cornhill,* 1690. // Même description que l'édition ci-dessus.

([1]) On trouvera aussi les deux pièces de Dryden dont je me suis occupé dans les œuvres dramatiques de Dryden, 2 volumes in-folio, London, Tonson, 1701; dans les diverses éditions de Congreve, 6 volumes in-12, London, Tonson, 1717, 1735. 1762; dans l'édition Scott, 1808 et 1821, et enfin dans l'édition *The World's Classics.*

([2]) On a cru longtemps que la première édition avait paru en 1669 (GENEST, t. X, p. 253; HALLIWELL, Dictionary of O. E. Plays). W. Oldys prétendait avoir entendu parler d'une édition de 1664, mais ni LANGBAINE (*Dram. Poets*, p. 187), ni GILDON (*Gosse, Seventeenth-cent. Stud.*, p. 236) n'en furent persuadés. D'après M. SCHELLING (*Cambridge Hist. of Eng. Lit.,* t. VIII), il y eut deux éditions en 1664 et une (séparée?) en 1723. (Cf. *infra* p. 215, n. 3.)

She wou'd if she cou'd, / A / Comedy. / Acted at His / Highnesse the Duke of York's / Theatre. / — / Written by / George Etherege Esq; / — / ▭ / = / London, / Printed for *H. Herringman*, at the Sign of the *Blew Anchor* in the / Lower walk of the New Exchange 1668, (1). // in-4°; 92 pp. Signatures $\frac{B-C-N.}{1-9-89.}$ Réclames.

She wou'd if She cou'd; / A / Comedy. / Acted at his higness / the / Duke of York's / Theater. / — / Written / By George Etherege Esq; / — / In the Savoy : / Printed by T. [homas] N. [ewcomb] for *H. Herringman,* at the Sign / of the *Blew Anchor* in the *Lower-walk* of / the *New Exchange*, 1671. // in-4°; 84 pp. Signatures $\frac{B-C-M.}{1-9-81.}$ Réclames.

She wou'd if She cou'd; / A / Comedy. / As it is Acted at the / Theater-Royal, / By / Their Majesties Servants. / — / Written by / Sir George Etherege. / — / London, Printed by *T. Warren* for *Henry Herringman*, and are to / be Sold by *R. Bentley*, *J. Tonson*, *F. Saunders*, and *T. Bennet*, 1693. // in-4°; 76 pp. Signatures $\frac{B-C-K_2.}{9-17-75.}$ Réclames.

She Wou 'd (2), / if She Cou'd (2). / A / Comedy. / Written by the late / Sir George Etherege (2). / — / ○ / = / London (2). / *Printed for* Jacob Tonson *in the Strand.* / — / MDCCXXXV. // in-12; 94 pp. Signatures $\frac{A_3-A_5-D_5.}{5-9-81.}$ Gravure par du Guernier représentant la fin de III, 3.

The Works of — Edited with Critical Notes and Introduction by A. Wilson Verity. London, 1888 (3).

FLECKNOE, RICHARD, The / Damoiselles / à la mode. / A / Comedy. / — / Compos'd and Written by / Richard Flecknoe, / — / ▭ / — / London : Printed for the Author, 1667. // (4) in-16; 124 pp. + épilogue. Signatures $\frac{B-B_2-I_4.}{1-3-119.}$ Réclames.

Love's Dominion : a dramatique piece full of excellent moralitie; written as a pattern for the Reformed Stage. London, 1654.

---

(1) Mentionné dans le premier numéro du *Term catalogue, Michaelmas* (nov.) 1668, cf. ARBER, t. I, p. 3. Langbaine ne connaissait pas cette édition.

(2) Ces mots à l'encre rouge.

(3) On trouvera aussi les deux pièces d'Etherege examinées ici dans les éditions des œuvres de cet auteur : London, 1704. in-8°; 1715, in-12; 1723; 1735 (d'après le *Dict. of Nat. Biogr.*) et *She Wou'd*, en outre, dans *A Collection of the best English Plays*, t VI, 1711, etc.

(4) L'édition in-12, mentionnée par Lowndes est probablement l'in-16 décrit ci-dessus. Le volume est assez rare. Le dernier prix cité par Lowndes *(Bibliographer's Manual)* est 2 l 2 sh. (vente Rhodes).

Enigmaticall Characters, all taken from the life, from severall persons, humours and dispositions. [London?] 1658.

Sixty nine Enigmaticall Characters, all very exactly drawn to the life. The Second edition. in-12. London, 1665.

Rich. Flecknoe's Aenigmatical Characters. Being rather a new work, than new impression of the old. in-16. London, 1665.

Epigrams of all sorts, Made at Divers Times on Several Occasions. London, 1670.

Epigrams of all sorts, Made at several Times, on several Occasions. Being rather a new work than a new impression of the old. London, 1671.

A Collection of the choicest Epigrams and Characters of R. F. Being rather a new work than a new impression of the old. London, 1673.

FLETCHER, JOHN, *The Best Plays of Beaumont and Fletcher.* Introduction by J. St. Loe Strachey. *(Mermaid Series)*, 2 volumes.

GLAPTHORNE, HENRY, The plays and poems of —, now first collected. 2 volumes. London, 1874.

GOLDSMITH, OLIVER, Plays, Introduction by Austin Dobson, 1905.

GRANVILLE, GEORGE (Baron Lansdowne), The Genuine Works, in verse and prose of —. London, 1732.

JONSON, BEN., Works (édition W. Gifford), edited by Col. Cunningham. 9 volumes, London, 1875.

LACY, JOHN, The / Dumb Lady : / Or, The / Farriar / made Physician. / As it was acted at the / Theatre-Royal. / — / By *John Lacy*, Gent. / — / □ / — / London : / Printed for *Thomas Dring*, at the *White-Lyon*, next *Chancery- / Lane* end in *Fleetstreet.* 1672. // (1) in-4° ; 83 pp. + dédicace, épître au lecteur, prologue et épilogue. Signatures $\frac{B - B_2 - M}{1 - 3 - 81}$. Réclames.

LOVE, Love a la Mode. / A / Comedy. / As it was lately Acted with great / Applause at *Middlesex-House.* / — Written / By a Person of Honour. / — / *Ficta, voluptatis causa, sint proxima veris.* / Hor. de Art. Poet. / — / □ / — / London, / Printed by *J. C.* for *John Daniel* at the three Hearts / in St. *Paul's Church-yard,* near the / West-end. 1663. //

MARMION, SHACKERLEY, The Dramatic Works of — . Edinburgh, 1875.

(1) Mentionné dans le *Term catalogue* de Pâques (13 mai) 1672, cf. ARBER, t. 1, p. 103. M. SCHELLING, tout en ne mentionnant dans sa bibliographie que l'édition de 1672 (*Cambridge Hist. of Engl. Lit.*. t. VIII, p. 419), parle aussi (p. 140) d'une édition de 1669.

MASSINGER, PHILIP, The Best Plays of —, edited by A. Symons. (*Mermaid Series*) 2 volumes.

MEDBOURNE, THOMAS, TARTUFFE : / or the / French Puritan. / A COMEDY, / Lately Acted at the *Theatre Royal.* / — / *Written in French by* MOLIERE; *and rendered into / English with much Addition and Advantage, / by* M. MEDBOURNE, / *Servant to His Royal Highness.* / — / *Invidia est odium alienae felicitatis* : / *Respectu superiorum, quia eis non œquatur;* / *Respectu inferiorum, ne sibi œquentur;* / *Respectu parium, quia sibi œquantur.* / — / LONDON : / Printed by H. L. and R. B. for James Magnus at the Posthouse in / Russel-street near the Piazza in Covent Garden. / M.DC.LXX. / [1] in-4°; 66 pages. Signatures. $\frac{B - B_2 - I_2}{1 - 3 - 59}$. Erreurs de paginature 59, 58, 62 au lieu 56, 61, 64. Réclames.

Tartuffe : / or, the / French Puritan. / A / Comedy, / *Acted at the Theatre Royal.* / — / Written in French by Moliere, and Render'd / into English, with much Addition and Advantage, / by M. Medbourne, / Servant to his Royal Highness. / — / Invidia... [etc. cf. supra.] / — / London : / Printed for *Richard* Wellington, Bookseller, at the *Dolphin* and *Crowne* / in St. *Paul*'s Churchyard. 1707. / in-4°; 65 pages. Signatures $\frac{B - C - I_2}{1 - 9 - 59}$. Réclames. Annonce au bas du titre.

En 1717 parut, je crois, une troisième édition publiée pour montrer combien *The Non-Juror* de Cibber, représenté en cette année, devait au Tartufe de Medbourne [2].

MOLIÈRE (J.-B. POQUELIN DE). *OEuvres*, nouvelle édition, par MM. Eug. Despois et P. Mesnard, 13 volumes et un album. Paris. (Collection *Les Grands Écrivains français.*)

PLAYS, *Plays from Molière by English Dramatists* with an introduction by Henry Morley. London, 1883.

POETS, *Works of the most celebrated Minor Poets.* London, 1749.

PROLOGUES, *Prologues and Epilogues, celebrated for their Poetical Merit.* Oxford, s. d.

Collections de prologues et épilogues se trouvant au British Museum et portant les numéros suivants : 644. l. 20; 839. m. 22; 11621. h. 1; 11795. k. 31; C. 20. f. 2.

Une collection de coupures de journaux et revues [1734? - 1810?], se trouvant au British Museum et marquée 1286. k. 5.

A compleat Collection of the best... Prologues and Epilogues... spoken at the Theatres and Sporting Clubs. London, 1771.

---

(1) ARBER, t. I, p. 50.

(2) Voir une annonce dans *The Daily Courant*, 28 décembre 1717.

Quinault, Pierre. *Le Théâtre de M. Quinault,* contenant ses tragédies, comédies et opéra (*sic*). Dernière édition, augmentée d'une dissertation sur ses Ouvrages et de l'Origine de l'Opera. Le tout enrichi de Figures en taille-douce... A Paris, Chez Pierre Ribou, Quai des Augustins, à la Descente du Pont-Neuf, à l'Image Saint-Loüis. MDCCXV, 5 volumes.

Sedley, Sir Charles, The / Mulberry-Garden, / A Comedy. / As it is Acted by / His Majestie's Servants / at the / Theatre-Royal. / — / Written by the Honourable / Sir Charles Sidley. / = / London, / Printed for *H. Herringman,* at the Sign of the *Blew Anchor* in the Lower walk of the *New Exchange*, 1668. // in-4°; dédicace, distribution, prologue + 75 pp. + épilogue. Signatures $\frac{A_3 - B - L}{-, -, 73}$. Réclames.

L'édition de 1675 est identique à la première (1).

The Poetical Works of —, with a new Miscellamy of Poems. London, 1707.

The Works of —, containing his Poems, Plays, etc. 2 volumes. London, 1722.

The Works of —. 2 volumes. London, 1776.

The Works of the Honourable — Bart., In Prose and Verse... the greatest part never printed before .. with Memoirs of the Author's Life... London, 1778.

Shadwell, Thomas, The / Sullen Lovers : / or, the / Impertinents (2). / A Comedy / Acted by his Highness the Duke of *Yorkes* Servants. / — / Written by / Tho. Shadwell. / — / *Nunc satis est dixisse, Ego mira poemata pango, / Occupet extremum scabies, mihi turpe relinqui est, / Et quod non didici sane nescire fateri.* / Hor. de Art. Poet. / = / In the Savoy, / Printed for *Henry Herringman* at the Sign of the Anchor in the / Lower-Walk of the *New-Exchange*. 1668. // (3), in-4°; 97 pp. + dédicace, préface, prologue, distribution. Signatures $\frac{A_2 - B - 0}{-, 1 - 97}$. Erreurs de pagination 65, 68, 69, 72 au lieu de 73, 76, 77, 80. Réclames.

The / Sullen Lovers : / or, the / Impertinents. / A / Comedy. / Acted at the / Theatre Royal / By / Their Majesties Servants. / — / Written by / Tho. Shadwell. *Laur.* / — / Nunc... [etc. cf. supra.] / = / London, / Printed for *H. Herringman*, and sold by *R. Bently, F. Saunders, J. Knap- / ton* and *D. Brown,* 1693. // in-4°; 66 pp. Signatures $\frac{A_2 - B_2 - K}{-, 1 - 63}$. Réclames.

---

(1) D'aprés M. Schelling (*Cambridge Hist. of Engl, Lit.*, t. VIII), il existe une édition de 1688.

(2) J'ignore pour quelle raison M. Saintsbury, dans son édition de quatre pièces de Shadwell, intitule celle-ci : The Sullen Lovers; or, the *curious* impertinents.

(3) Cf. Arber, t. I, p. 3. Langbaine (p. 451) donne 1670 comme date de la première édition.

The Dramatick Works of —, 4 volumes, London, 1720.

The Best Plays of —, edited by G. Saintsbury *(Mermaid Series).*

SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Plays and Poems of* — ... comprehending ... an enlarged History of the Stage, by the late Edmund Malone, edited by James Boswell, the Younger. 10 volumes. London, 1821.

SHERIDAN, RICHARD BRINSLEY, *The Dramatic Works of* —, Introduction by Joseph Knight. (Collection *The World's Classics.*)

SHIRLEY, JAMES, *The Dramatic Works and Poems of* —, with notes by the late William Gifford... and additional notes... by the Rev. Alexander Dyce. 6 volumes. London, 1833.

STAGE. *The British Stage,* t. V, London, 1786.

VILLIERS, GEORGE, (2nd Duke of Buckingham). *Works,* London, 1715.

WYCHERLEY, WILLIAM. v. *Congreve.*

WILSON, JOHN, *The Projectors.* A comedy. London, 1665.

The Dramatic Works of —, 1872, etc. (Collection *Dramatists of the Restoration*)

B. — *Sources secondaires.*

ALBRECHT, L., *Drydens « Sir Martin Mar-All » in Bezug auf seine Quellen.* Diss. Rostock, 1906.

ANGLIA. Anglia, Bd. XXIII (Neue Folge XX) : W. J. Lawrence, *Early French Players in England*, pp. 61-89.

Anglia, *Beiblatt,* passim.

AIKIN, JOHN AND AIKIN, ANNA LETITIA, AFTERWARDS BARBAULD, *Miscellaneous Pieces*, in prose. London, 1773.

ASTON, ANTHONY, *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq; His Lives* Of the late Famous Actors and Actresses. By Anthony, Vulgó Tony Aston. [London]. [1747 ?].

BAKER, DAVID ERSKINE, *Biographia Dramatica ;* or, a Companion to the Playhouse... Originally compiled... by —. Continued by Isaac Reed... and brought down to the End of November 1811... by Stephen Jones. 3 volumes. London, 1812.

BAKER, SIR RICHARD, *Theatrum Redivivum* or, the theatre vindicated by Sir R. B., in answer to Mr. Pryn's Histrio-mastix. London, 1662.

BARKER, J. *The Drama Recorded ;* or Barker's List of Plays... from the earliest period to 1814 to which are added Notitia Dramatica ; or, a chronological Account of events relative to the English Stage [by W. C. Oulton and J. Barker]. London, 1814.

BELJAME, ALEXANDRE, Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle, 1660-1744. (Dryden-Addison-Pope) par —. Deuxième édition, augmentée d'un index. Paris, 1897 (1).

BETTERTON, THOMAS, [ou plutôt E. CURLL]. *The History of the English Stage*, from the Restoration to the present time... by Mr. T. B. London, 1741.

BÉVOTTE, GEORGES, GENDARME DE, *La Légende de Don Juan*. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme. Thèse. Paris, 1906.

BOSWELL, JAMES, *Boswell's Life of Johnson*, including Boswell's Journal of a tour to the Hebrides and Johnson's Diary of a Journey into North Wales, edited by G. Birkbeck Hill, 6 volumes, Oxford, 1887.

BROWNSMITH, J., *The Dramatic Time-Piece* : or Perpetual Monitor. Being a Calculation of the length of time every act takes in the performing... at the theatres-royal of Drury-Lane, Covent-Garden, and Hay-Market... The Time of Night when Half-Price will be taken, and the certain period when any Play will be over. London, 1767.

BURNET, GILBERT, *Bishop Burnet's History of His Own Time*... From the Restoration of King Charles II. to the Settlement of King William and Queen Mary at the Revolution. 2 volumes in-f°. London, 1724-1734.

CATALOGUES. *The Term Catalogues*, 1668-1709 A. D.; with a Number for Easter Term, 1711, A. D... by Professor Edward Arber. 3 volumes. [Privately Printed.] London, 1903-1906.

CHAMBERS. *Chambers's Cyclopedia of English Literature*. New edition by David Patrick. 3 volumes. London and Edinburgh, 1903-1906.

CHAPMAN, J. K., *A Complete History of Theatrical Entertainments*, dramas, masques and triumphs, at the English court, from the time of King Henry the Eighth to the present day. London. [1849.]

CHAPPUZEAU, SAMUEL, *L'Europe vivante*, ov Relation Nouvelle, Historique & Politique de tovs ses estats, Selon la face qu'ils ont sur la fin de l'année M.DC.LXVI. Genève, 1667.

CHARLANNE, L., *L'Influence française en Angleterre au XVIIe siècle*. Le théâtre et la critique. — La vie sociale. 2 volumes. Paris, 1906.

CIBBER, THEOPHILUS, *The Lives of the Poets* of Great Britain and Ireland, to the Time of Dean Swift. 4 volumes. London, 1753.

COLLINS, GEORGE STUART, *Dryden's Dramatic Theory and Praxis*. (*Diss*. Leipzig, 1892.)

---

(1) Cf ANGLIA, *Beiblatt*, t. XI, pp. 38-40.

Cunningham, Peter, *The Story of Nell Gwyn*, édition Sisley, s. d. — *Idem,* edited by Gordon Goodwin. London, 1903.

Davies, Thomas, *Dramatic Miscellanies.* 3 volumes. London, 1784.

Delisle, Léopold, Sir Kenelm Digby et les anciens rapports des Bibliothèques françaises avec la Grande-Bretagne. (*Communication faite à la Library Association of the United Kingdom.*, Paris, 1892.

Dibdin, Charles, *A complete History of the English Stage.* 5 volumes. London, [1800].

Disraeli, Isaac, *Miscellanies of literature.* By the Author of Curiosities of Literature. A new edition. London, 1840.

Doran, Dr. « *Their Majesties' Servants* ». *Annals of The English Stage* from Thomas Betterton to Edmund Kean, edited by Robert W. Lowe. 3 volumes. London, 1888.

Downes, John, *Roscius Anglicanus*, or, an historical review of the stage From 1660 to 1706. A Fac-simile Reprint of the Rare Original of 1708. With an historical preface by Joseph Knight. London, 1886.

Erichsen, Asmus, Thomas Shadwell's Komödie « The Sullen Lovers », in ihrem Verhältnis zu Molière's « Le Misanthrope » und « Les Fâcheux ». (*Diss.* Kiel, 1906.)

Etheredge, Sir George, *Letter-Book* of — , Minister at Ratisbonne, from 1685 to 1688. [British Museum, Add. MSS. 11513.]

Evelyn, John, *The Diary* of —. With an Introduction and Notes by Austin Dobson. 3 volumes. London, 1906.

Ferchlandt, H., Molières Misanthrop und seine englische Nachahmungen. (*Diss.* Halle, 1907.)

Fitzgerald, E., *A New History of the English Stage* from the Restoration to the Liberty of the Theatres in connection with the Patent Houses. 2 volumes. London, 1882.

Fleay, Frederick Gard, *A Chronicle History of the London Stage.* 1559-1642. London, 1890.

Flecknoe, Richard, *Love's Kingdom... with a Short Treatise of the English Stage.* London, Printed by R. Wood for the author, Licensed April 22, 1664.

Gardiner, Samuel Rawson, *A Student's History of England* from the earliest times to the death of Queen Victoria. London, 1907.

Garnett, R., and Gosse, E., *English Literature. An Illustrated Record.* 4 volumes. London, 1903.

Genest, John, *Some Account of the English Stage* from the Restoration in 1660 to 1830. 10 volumes. Bath, 1832.

GILDON, CHARLES, *The Life of Mr. Thomas Betterton*. The late Eminent Tragedian... *To which is added, The Amorous Widow or, the Wanton Wife*. A Comedy, Written by Mr. Betterton... London, 1710. Portrait de Betterton par V. dr. Gucht d'après Kneller.

GOSSE, EDMUND, *Seventeenth-Century Studies*, Second, Revised edition. London, 1885.

HALLAM, H., *Introduction to the Literature of Europe*, in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries. Fourth edition. 3 volumes. London, 1854.

HALLIWELL, J. O., *A Dictionary of Old English Plays*, existing either in print or in manuscript, from the earliest times to the close of the seventeenth century. London, 1860.

— *A Collection of Ancient Documents* respecting the Office of Master of the Revels, and other papers relating to the early English Theatre. London, 1870. (Ne fut imprimé qu'à onze exemplaires.)

HAMELIUS, PAUL, *Die Kritik in der englischen Literatur* des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1897.

HARTMANN, C., Einfluss Molières auf Drydens komisch-dramatische Dichtungen. (*Diss*. Leipzig, 1885.)

HAZLITT, WILLIAM, *Lectures on the English Poets, and on the English Comic Writers*. Bohn's Libraries.

HAZLITT, WILLIAM CAREW, *The English Drama and Stage* under the Tudor and Stuart Princes, 1543-1664. Illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems. [Notamment Flecknoe's Short Discourse.] Roxburghe Library, 1869.

HETTNER, H., *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Die Englische Literatur von 1660-1770*. Braunschweig, 1856.

HISTORIA. *Historia Histrionica*. An Historical Account of the English Stage; showing the Ancient Uses, Improvement, and Perfection of Dramatic Representation in this Nation, 1699. [T. XV de Dodsley-Hazlitt, *Old English Plays*, 4e édition. London, 1876.]

JACOB, GILES, *The Poetical Register* : or, the Lives and Characters of the English Dramatick Poets. With an Account of their Writings. London, 1719-1720.

JELLIE, WILLIAM HARVEY, Les sources du théâtre anglais à l'époque de la Restauration. (*Diss*. Paris, 1906.)

KER, W. P., *Essais of John Dryden*. Selected and edited by —, 2 volumes. Oxford, 1900.

KERBY, W. MOSELEY, Molière and Restoration Comedy in England. (*Diss*. Rennes, 1907.)

KIRKMAN, FRANCIS, A True, perfect and exact Catalogue of all the Comedies, / Tragedies, / Tragi-Comedies, Pastorals, Masques and Interludes, that were

ever yet Printed and Published, till / this present year 1671. All which you may either by (*sic*) or / sell, at the Shop of *Francis Kirkman*, in *Thames-street*, over- / against the Custom House, London. / [Attaché à *Nicomede*, a Tragi-Comedy, Translated out of the French of Monsieur Corneille, By John Dancer. London, 1671.]

KÖRTING, G., *Grundriss der Geschichte der englischen Literatur*. 4e édition. Münster, 1905.

LACROIX, PAUL, *Bibliographie moliéresque*. Seconde édition. Paris, 1875.

LANGBAINE, GÉRARD, *An Account of the English Dramatick Poets*... Oxford, 1691. [Avec des notes manuscrites de William Oldys; British Museum C. 28. g. 1.]

LAWRENCE, W. J., Voir *Anglia*.

LEE, SYDNEY, *The French Renaissance in England*. Oxford, 1910.

LISSNER, MAX (1), Sir Charles Sedley's Leben und Werke. (*Diss*. Halle a/S., 1905.)

LOHR, A., *Richard Flecknoe*. Eine literarhistorische Untersuchung. [*Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie*, Heft 33.] 1905.

LOWE, ROBERT W., *Thomas Betterton*. London, 1891. [Collection *Eminent Actors*, edited by W. Archer.]

LOWER, M. A., *The Lives of William Cavendish, Duke of Newcastle, and of his Wife, Margaret, Duchess of Newcastle*. 1856. [*Library of Old Authors*.]

LOWNDES, W. TH., *The Bibliographer's Manual* of English literature. New edition. 5 volumes et un appendice. London, 1857.

MACAULAY, THOMAS BABINGTON (Lord), *Critical and Historical Essays*, contributed to the Edinburgh Review. London, 1852.

MAGALOTTI, LORENZO (Comte), *Travels of Cosmo the Third*, Grand Duke of Tuscany, through England, During the reign of King Charles the second (1669). Translated from the Italian Manuscript in the Laurentian Library at Florence. London, 1821.

MAGAZINE. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, t. IX, Edinburgh, 1817, etc.

— *The New Monthly Magazine*. New Series, t. III. London, 1873.

MANUSCRIPTS. *Historical Manuscripts Commission. Report on the MSS. of the Duke of Rutland*. G. C. B... Preserved at Belvoir Castle. 4 volumes. London, 1888-1905.

MEINDL, V., (2). Sir George Etheredge, sein Leben, seine Zeit, und seine Dramen. [*Wiener Beiträge zur englischen Philologie*, t. XIV.] Wien und Leipzig, 1901.

MEREDITH, GEORGE, *On the idea of Comedy, and on the uses of the Comic Spirit*. [1877.]

---

(1) *Anglia*, t. XXVIII, pp. 145 et suiv.

(2) Cf. ANGLIA. *Beiblatt*, t. XIV, p. 133. — *Englische Studien*, t. XXVII, p. 234.

MILES, DUDLEY HOWE, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York, 1910.

MOLIÉRISTE. *Le* —, Revue mensuelle publiée par G. Monval. Paris, 1880-1888.

NICHOLS, J., *Literary Anecdotes* of the eighteenth century. 9 volumes. London, 1812-1815.

OHNSORG, X., John Lacy's « Dumb Lady », Mrs. Susanna Centlivre's « Love's Contrivance » und Henry Fielding's « Mock Doctor » in ihrem Verhältuis zu einander und zu ihrer gemeinschaftlichen Quelle. (*Diss.* Rostock, 1900.)

OTT, PH., Ueber das Verhältnis des Lustspieldichters Dryden zur gleichzeitigen französischen Komödie, insbesondere zu Molière. (*Diss.* München, 1885.)

PEPYS, SAMUEL, *The Diary of* —. Edited by H. B. Wheatley. 10 volumes. London, 1903-1904.

PHILLIPS, EDWARD, *Theatrum Poetarum*, or a compleat Collection of the Poets especially the most Eminent, of all ages. London, 1675.

PLÜCKHAHN, EDMUND, Die Bearbeitung ausländischer Stoffe im Englischen Drama am Ende des 17. Jahrhunderts dargelegt an Sir Charles Sedley's « The Mulberry Garden » und « Bellamira or the Mistress ». (*Diss.* Rostock, 1904.)

PRÖLSZ, R., *Geschichte des neueren Dramas*. 6 volumes. Leipzig, 1881-1883.

REINHARDSTOETTNER, KARL VON, *Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*. Leipzig, 1886.

REVIEW. *The Fortnightly* —. London, 1908. [Contenant : J. CHURTON COLLINS, *The literary indebtedness of England to France.*]

The Retrospective —, t. II, V et XIV; second series, t. II. London, 1820.

RYAN RICH., *Dramatic Table-Talk;* or, Scenes, Situations and Adventures serious and comic, in theatrical History and Biography. 3 volumes. London, 1825.

SAINT-EVREMOND (Ch. Marguetel de Saint-Denis, seigneur de), *Oeuvres meslées*... publiées sur les manuscrits de l'auteur [par P. Silvestre et P. Des Maizeaux]. 2 volumes. Londres, 1705.

SAINTSBURY, GEORGE, *Dryden*. (English Men of Letters, edited by John Morley.) London, 1881.

A History of Criticism and Literary Taste in Europe... 3 volumes. Edinburgh, and London, 1900-1904.

SAROLÉA, CHARLES, *Essais de littérature et de politique*. 2 volumes. Bruxelles-Londres, 1905-1906.

SCOTT, Sir W., *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*. [London, 1888.]

SHERWOOD, MARGARET, *Dryden's Dramatic Theory and Practice*. [*Yale Studies in English*, nr. IV.] London, 1898.

SORBIÈRE, SAMUEL DE, Relation / d'vn voyage / en Angleterre, / Où sont touchées plusieurs cho- / ses, qui regardent l'estat des Sciences, & de la Religion, &

autres matières curieuses. / □ / A Paris, / chez Thomas Iolly, au Palais, dans / la Salle des Merciers à la Palme, / & aux Armes d'Hollande. / — / M.DC.LXIV. //

[La dédicace au Roi d'Angleterre est datée du 12 décembre 1663.] (1).

Sorberiana, ou Bons Mots, Rencontres Agréables, Pensées Judicieuses, et Observations Curieuses, de M. Sorbière. Paris, 1694.

Southey, R., *Omniana*, or Horæ Otiosiores, 1812.

Spence, Jos., *Anecdotes*, observations and characters of books and men. Arranged with notes by E. Malone. London, 1820.

Anecdotes, observations and characters of books and men. Edited by S. W. Singer. London, 1820.

Spingarn, Joël Elias, *Critical Essays of the Seventeenth Century*. 3 volumes. Oxford, 1908-1909.

Sprat, Thomas, Observations / on / *Monsieur de Sorbier's*. / Voyage / into England. / — / Written to Dr. Wren, / Professor of Astronomy / in *Oxford*. / by / Thomas Sprat, / Fellow of the Royal Society. / — / London, Printed for *John Martyn*, and *James* / *Allestry*, Printers to the Royal / Society. 1665. // (2).

Stage. « *The Stage* » *Cyclopædia*. A bibliography of Plays. Compiled by Reginald Clarence, London, 1909 (3).

State. *Calendar of State Papers. Domestic series*. Preserved in the State Paper Department of Her Majesty's Public Record Office. Edited by Mary Ann Everett Green. 11 volumes. London, Oxford, Cambridge, Edinburgh, Dublin, 1886-1895.

Stephen, Leslie, and Lee, Sydney, *Dictionary of National Biography*, edited by —, 63 volumes. London, 1885-1900.

Supplement. 3 volumes. London, 1901. *Errata*. London, 1904.

Strunk, W., *Dryden's Essays on the Drama*, edited with introduction and notes by —. [*English Readings*], 1908.

Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, 1863-1864.

Tatler. *The Tatler and the Guardian*. London, 1814

Villiers, George (2nd Duke of Buckingham), *The Rehearsal*... With illustrations from previous plays, edited by Edward Arber. [*Arber's Reprints*.] London, 1868.

---

(1) L'ouvrage fut traduit en anglais en même temps que la réponse de Sprat (*v. infra*) par M. Graverol. Londres, 1709-1708.

(2) Traduit en français, Amsterdam, 1675, sous ce titre : *Réponse aux faussetés et aux invectives qui se lisent dans la relation du Voyage de Sorbiere en Angleterre*.

(3) Cf. *Bulletin bibliographique et pédagogique du Musée belge*, 15 décembre 1910, pp. 418-420.

WALDRON. F. G., *A Compendious History of the English Stage*. London, 1800.

WARD, A. W., *A History of English Dramatic Literature* to the death of Queen Anne, New and revised edition. 3 volumes. London, 1899.

WARD, A. W., and WALLER, A. R., *The Cambridge History of English Literature*. Cambridge, 1907. En cours de publication.

WERNICKE, A., Das Verhältnis von John Lacy's « The Dumb Lady » zu Molières « Médecin malgré lui » und « L'Amour médecin ». (*Diss*. Halle, 1903.)

WHEATLEY, H. B., *Samuel Pepys and the World he lived in*. London, 1880.

London Past and Present, its history, associations, and traditions. 3 volumes. London, 1891.

WILKES, TH., *A General View of the Stage*. London, 1759.

WILLIAMS, J. B., *A History of English Journalism* to the Foundation of the *Gazette* (1655). London, 1908 (1).

WHINCOP, TH., *Scanderbeg :* or Love and Liberty. A Tragedy... To which are added A List of all the Dramatic Authors, with some Account of their Lives ; and of all the Dramatic Pieces ever published in the English Language, to the Year 1747. London, MDCCXLVII.

WURZBACH, WOLFGANG VON, George Etheredge. (*Englische Studien*, t. XXVII. Leipzig, 1900.)

---

(1) Cf. *The Athenæum*, 20 février 1909. Dans le livre récent de M. Ch. Bastide, (Anglais et Français du XVIIe siècle. Paris, 1912), on trouvera une analyse des *Nouvelles Ordinaires* et de la *Gazette de Londres*.

V. — Index.

TABLE DES MATIÈRES

JACOBSEN (J.-P.). **Essai sur les origines de la comédie en France.** 1910, in-8°. 3 00

JEANROY (A.), professeur à l'Université de Paris. **Giosuè Carducci, l'homme et le poète.** 1911, in-8°, XVI-289 pages. (*Couronné par l'Académie française.*) 5 00

LEFRANC (Abel), professeur de langue et littérature françaises modernes au Collège de France. LES LETTRES ET LES IDÉES DEPUIS LA RENAISSANCE. Tome I. **Maurice de Guérin,** d'après des documents inédits. 1910, beau volume in-8° écu, orné d'un portrait gravé sur bois par Jacques Beltrand et de cinq gravures et fac-similés 5 00

Prochainement : Tome II. **Les œuvres inédites d'André Chénier.** — Tome III. **Molières et les grandes questions de son temps.**

MAIGRON (Louis), professeur à l'Université de Clermont-Ferrand. **Le Romantisme et la Mode,** d'après des documents inédits. Beau volume in-8°, une planche en couleurs et 24 photogravures hors texte 10 00

— **Le roman historique à l'époque romantique.** Essai sur l'influence de Walter Scott. Nouvelle édition. 1912. In-8° de VII-247 pages 5 00

Mélange de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte, professeur à l'Université de Liége, à l'occasion de son XXVe anniversaire d'enseignement. 1910, un tome en deux volumes in-8° de 1000 pages. avec fac-similé et portrait. 20 00

THOMAS (L.-F.). **Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne.** Étude historique et analytique. In-8° 10 00

— **Gongora et le Gongorisme** considérés dans leurs rapports avec le Marinisme. 1911, in-8°, portrait 5 00

TOLDO (Pietro). **L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie.** 1912. in-8° (*Couronné par l'Académie française.*) 12 00

WILMOTTE (M.), professeur à l'Université de Liége. **Études critiques sur la tradition littéraire en France.** La naissance du drame liturgique. — Les origines de la chanson populaire. — L'élément comique dans le théâtre religieux. — Le sentiment descriptif au moyen âge. — François Villon. — La tradition didactique du moyen âge chez Joachim du Bellay. — La critique littéraire au XVIIe siècle. — J.-Jacques Rousseau et les origines du romantisme. — Eugène Fromentin et les réalistes. — L'esthétique des symbolistes. In-12, XIV-323 pages 3 50

« Dans toutes ces études, M. W. fait preuve de goût, d'érudition et de critique. » PAUL MEYER, *Romania,* 1909, p. 350.

— **La culture française en Belgique.** Le passé littéraire. — Les conflits linguistiques. — La sensibilité wallonne. — L'imagination flamande. 1912. In-12 . . . . 3 50